

III 105.

Ph. o. 18

J. He.

~~Atfth.~~

V e r s u c h
zur
Bildung des Geschmacks
in Werken
der bildenden Künste.

V o n
Johann Gottfried Grohmann
Professor der Philosophie zu Leipzig.

E r s t e A b t h e i l u n g.

*La Peinture ne prend la Nature que là où elle est belle, là où
la vue se peut porter au loin et dans toute sa étendue, là
où elle est variée, là où elle peut être vue avec plaisir.*

Montesquieu.

L e i p z i g,
bei Georg David Meyer
1 7 9 5.



Seiner Excellenz

dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Friedrich Anton von Heynitz,

Königl. Preufs. Staats - und Finanz - Minister, Curator
der Academie der Künste, Ritter des grossen schwar-
zen Adler - Ordens caet.

dem

Beförderer des guten Geschmacks

in

den schönen Künsten

ehrfurchtsvoll gewidmet

VON

dem Verfasser.

V o r b e r i c h t.

Er Herausgeber dieses Versuches wollte den Liebhabern der Kunst ein Buch in die Hand geben, welches sie in den Stand setzen sollte, den Werth eines Werkes der bildenden Kunst von dessen richtiger Seite zu fassen, und nach Grundsätzen über dasselbe zu urtheilen.

Er glaubte dadurch in einem Zeitalter, wo der Trieb nach Kenntnissen aller Art sich immer mehr und mehr ausbreitet, und die schönen, vorzüglich die bildenden Künste, ein so lebhaftes Interesse erlangt haben, einem wahren Bedürfnisse abzuhelfen, einem Bedürfnisse, welches bei den Franzosen unter andern durch Laugier gehoben wurde.

Die Manière de bien juger des Ouvrages de Peinture, à Paris 1771, von dem genannten Schriftsteller, für Deutschland zu bearbeiten, war
daber

daher eine sehr natürliche Idee, die jedoch wieder aufgegeben wurde, weil der in derselben befolgte Plan dem Herausgeber dieses Versuches nicht bequem zu sein schien, und weil er sich gedrungen fühlte, in sehr vielen Sätzen dem Franzosen zu widersprechen. Laugiers Einleitung, sein ganzer erster Theil und die zwei ersten Kapitel des zweiten Theiles schienen ihm jedoch so beschaffen zu sein, dass er kein Bedenken trug, sie in seinen Plan aufzunehmen.

Er erlaubt es sich aber nicht selten, von den Worten und Grundsätzen jenes Schriftstellers abzugehen, wenn er sie mit seiner eigenen Ueberzeugung im Widerspruch fand.

Was aber die Betrachtung der wesentlichen Theile der Kunst anlangt; so sah er sich genöthiget, von Laugier gänzlich abzugehen, und sie nach einem Plane und nach Grundsätzen zu bearbeiten, welche zum Theil von denen des Laugier ganz verschieden waren. Mit diesem Abschnitt also gehet die eigene Arbeit des Herausgebers an, und von hier an ist er für die vorgetragenen Sätze verantwortlich.

Er glaubt, es könne ihm nicht zur Last gelegt werden, wenn er Schriften, die sich schon längst ein allgemeines Ansehen in der gelehrten Welt erworben

warben, benutzte, und die in denselben vorgetragenen Grundsätze in das verwebte, was er durch eigenes Nachdenken über die wesentlichen Theile der Kunst zu sagen vermochte; denn es schien ihm, als ob es denen, für welche er diesen Versuch zunächst bestimmte — den Liebhabern der Kunst, die einen gelehrten, wissenschaftlichen Unterricht nicht genossen haben — ganz gleichgültig sein müßte, ob sie die Belehrungen, welche sie hier empfangen, dem Verfasser dieses Versuches allein, oder noch andern Männern zu danken haben. Aber man würde ihm Unrecht thun, wenn man glaubte, er habe gar nichts von dem Seinen hinzugethan.

In der Betrachtung dieser wesentlichen Theile befolgte er den Plan, den schon mehrere, unter andern Hagedorn, vor ihm befolgten, und theilte sie ein: 1) in die Zusammensetzung, oder die dichterische und mahlerische Erfindung, 2) in die Zeichnung, und 3) in die Farbengebung oder das Colorit. In dieser ersten Lieferung legt er dem Publicum bloß die Betrachtung derjenigen Gegenstände vor, welche ihm bei der dichterischen Erfindung die wichtigsten zu sein schienen, und wird in der Folge, wenn es diesen Versuch seiner gütigen Aufmerksamkeit würdiget, seine Betrachtungen über diese reizende Kunst nach jenem angenommenen Plane in einem zweiten Versuche fortsetzen und beschließen, und sich bemühen, den Zweck zu erreichen, den er durch den Titel des Buches zu erkennen gab.

Den

Den Schluss des Ganzen wird ein alphabetisches Verzeichniss, und eine kurze Erklärung der vorzüglichsten Kunstwörter machen.

Die Beschreibungen einiger berühmten Gemälde, welche diese erste Lieferung beschliessen, glaubte der Herausgeber theils zur Bestätigung dessen, was er in den verschiedenen Kapiteln über die dichterische Erfindung vortrug, anhangen zu müssen, theils aber wollte er dadurch den Leser auf dasjenige vorbereiten, was er bei der mahlerischen Erfindung, oder der Anordnung zu erinnern haben wird.

Uebrigens bittet er jeden Beurtheiler dieses ersten Versuches, ihm die Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, und denselben bloss als einen Theil eines Ganzen zu betrachten, über welches nicht eher entschieden werden kann, als bis es der Verfasser vollendet hat. Man wird dann hoffentlich keine Ursache zu klagen haben, dass in den Abschnitten von der dichterischen Erfindung wichtige Gegenstände übersehen worden seien, die nach dem Plane des Verfassers an einen andern Ort gehören, und wodurch vielleicht ein und der andere anscheinende Widerspruch gehoben werden wird.

Leipzig in Juli 1795.

I n h a l t.

E i n l e i t u n g.

Ueber unsere Befugniss zu urtheilen, über die falsche Kenntniss, und die natürlichen Eigenschaften eines wahren Kenners der Kunst.

Erstes Kapitel.

Die Künstler sind nicht die alleinigen Richter der Werke der Kunst.

Nur Wenige sind des Urtheilens fähig. 3

Die Kunst ist über das Urtheil des Nichtkünstlers nicht erhaben. 4

Gründe der Anmassungen der Künstler. 5

Zweck der Kunst und Entwicklung der Gültigkeit des Urtheils der Nichtkünstler. 6

Feines Gefühl berechtigt noch nicht zu einem Urtheil. 9

Kenntniss der Kunst ist unentbehrlich. 9

Künstler würden parteiisch urtheilen, aus Vorliebe für ihre Mainer u. s. f. 10

Zwei-

Zweites Kapitel.

<i>Worin die wahre Kenntniss der Kunst nicht besteht.</i>	Seite
Kenntniss der Kunstwörter.	14
Mit ihr verbundene Kenntniss der Grundsätze und der Details, in Betreff des Praktischen der Kunst.	15
Kenntniss der verschiedenen Schulen, des Geschmackes, der Manieren.	18
Der Name des Künstlers besticht den Beurtheiler.	19
Kenntniss der Originalität.	23
Schwierigkeiten derselben.	24
Beweis durch ein berühmtes Beispiel.	Ebd.
Kenntniss des Preises der Gemälde.	25
Kenntniss der Geschichte der Malerei und aller Mahler.	27

Drittes Kapitel.

Welche Eigenschaften oder natürliche Anlagen der Kenner haben muss.

- 1) Grosse Liebe zur Kunst.
- 2) Einen feinen und durchdringenden Geist.
- 3) Ein gründliches Raisonement.
- 4) Eine gefühlvolle Seele.
- 5) Unparteiische Billigkeit.

Erster Abschnitt
des dritten Kapitels.

<i>Ueber die Liebe zur Kunst.</i>	33
Natürlicher Geschmack für etwas macht aufmerksam auf dasselbe.	34
	Gleich-

Gleichgültigkeit verschlieset die Augen für die feinsten Reitze.	Seite 34
---	-------------

Zweiter Abschnitt
des dritten Kapitels.

<i>Ueber den feinen und durchdringenden Geist.</i>	40
Nicht jeder Liebhaber hat denselben.	Ebd.
Der Mangel desselben ist die Quelle aller falschen Urtheile.	41
Verschiedene Eindrücke der Werke der Kunst auf verschiedene Menschen.	42

Dritter Abschnitt
des dritten Kapitels.

<i>Ueber das gründliche Räsonnement.</i>	48
Durchdringung und Feinheit entscheidet nicht.	Ebd.
Man muß nicht nur alles sehen, was in einem Gemälde ist, sondern auch alles, was hinein gehört.	49
Eigene Gesetze und eigene Schicklichkei- ten der verschiedenen Gattungen.	49. 50
Nothwendigkeit des Räsonnements bei Werken der Kunst.	51

Vierter Abschnitt
des dritten Kapitels.

<i>Ueber die gefühlvolle Seele.</i>	55
Das Räsonnement entscheidet nur über die Richtigkeit.	Ebd.
Das Gefühl über die höhern Vorzüge.	56
Lebhaftigkeit und leichte Reitzbarkeit des Gefühls.	57
	Fünf.

Fünfter Abschnitt
des dritten Kapitels.

	Seite
<i>Ueber die unparteiische Billigkeit.</i>	61
Sie ist die Wirkung richtiger Grundsätze.	63

Vorbereitende Kenntnisse.

Studium und Beobachtung der Natur. Kenntniß
der Geographie und Geschichte.

Erstes Kapitel.

<i>Ueber das Studium und die Beobachtung der Natur.</i>	
Worin es bestehe.	70
Es schränkt sich auf die grossen Theile und die auffallendsten besseren Wir- kungen ein.	71
Wichtigkeit der Wahl.	72
Veränderungen der Körperwelt durch ver- schiedene Zufälle.	73
In den verschiedenen Jahreszeiten.	74
Veränderungen in dem Menschen.	77
Physiognomie, Charakter, Ausdruck.	78
Leidenenschaften.	80
Anlage eines schrecklichen Stoffes.	81
Anlage eines zärtlichen Stoffes.	84
Die grössten Künstler begnügen sich nur mit der Darstellung der stärksten und sichtbarsten Züge der Leidenenschaften.	87
Grund davon.	88
Gefahren einer allzu grossen anatomischen Gelehrsamkeit.	89
	Zwei-

Zweites Kapitel.

Ueber die Kenntniss der Geographie und Geschichte.

Wichtigkeit des Costumes des Ortes, oder des Ueblichen desselben.	Seite 93
Das Costum der Zeit.	101
Wahrheit in den Charakteren der darge- stellten Personen.	104
Charakterlosigkeit in Allegorieen ist die Quelle der Räthselhaftigkeit der- selben.	109

Nothwendige Kenntnisse.

Betrachtungen über die wesentlichen Theile der Kunst.

1) Die Zusammensetzung,	
2) Die Zeichnung, und	
3) Die Farbengebung oder das Colorit.	114

E r s t e r T h e i l.

Ueber die Zusammensetzung eines Gemähltes.

Sie bestehet aus der Erfindung und Anord- nung, oder ist dichterisch und mahlerisch.	118
---	-----

Ueber die dichterische Erfindung.

Erstes Kapitel.

Was sie überhaupt genommen ist, und worin sie besteht.

Irrige Begriffe von ihr.	119
Charakterisierung derselben.	121
Sie wählt zur Deutlichmachung des Stoffes und zur Verstärkung des Ausdrucks.	122
	Reich-

Reichthum von Gegenständen ist oft schädlich.	Seite 123
Raphaels Verfahren.	127

Zweites Kapitel.

Ueber die Wahl des Augenblickes der darzustellenden Handlung und über die Fabel derselben.

Der Mahler ist auf eine einzige Handlung und einen einzigen Augenblick dieser Handlung eingeschränkt.	131
Von der Wahl des Augenblicks hängen Ausdruck und Charakter u. f. f. ab.	132
Die verschiedenen Momente einer und derselben Handlung haben oft verschiedene Ausdrücke.	133
Nur ein Moment charakterisiert die Handlung am besten.	133
Wichtigkeit dieser Wahl bei zusammen gesetzten Stoffen.	134
Beispiele aus der Verkündigung Mariä von Tizian.	135
Aus der Erschaffung Adams, von Raphael.	136
Aus der Marter der heiligen Agatha, von Tiepolo.	137. 138
Verschiedene Eigenschaften eines wohl gewählten Augenblickes.	140. 144
Quelle der Fabel eines Gemähltes.	145
Erörterung derselben, durch Anlage der Opferung Iphigeniens.	146
Was der Künstler dabei zu beobachten habe.	149
	Drit-

D r i t t e s K a p i t e l.

<i>Ueber die Beiwerke und die episodischen Figuren.</i>	Seite
Die Erste Ursache der Aufnahme der Beiwerke in die Gemahlde, ist Bereicherung des Stoffes.	152
Dieß darf jedoch nicht die einzige Ursache sein.	153
Verschiedene Zwecke, die durch die Beiwerke erreicht werden müssen.	154. 162
Begriff des Episodischen.	162
Zweck und Erfordernisse desselben.	163

V i e r t e s K a p i t e l.

<i>Ueber die Einheiten und die Beobachtung der mechanischen und dichterischen Wahrscheinlichkeit.</i>	
Grund derselben.	167
Wirkungen ihrer Verletzung.	169
Beispiele dieser Verletzung.	170
Seltenheit der Beobachtung der Einheit der Handlung im strengsten Sinne.	172
Die Wahrscheinlichkeit oder Wahrheit, ist mechanisch und dichterisch.	174
Die mechanische.	174
Die dichterische.	176

F ü n f t e s K a p i t e l.

<i>Ueber das Uebliche im Allgemeinen.</i>	
Deduction der minder strengen Nothwendigkeit der Beobachtung desselben.	181
Göthe, über dasselbe.	184
Einige Gründe dagegen.	188
	Worin

	Seite
Worin man vorzüglich streng sein sollte.	190
Gleichgültigkeit des Ueblichen.	192
Das Wesen desselben.	193
Daraus abgeleiteter Entschuldigungsgrund der Fehler der ältern Meister gegen dasselbe.	196

S e c h s t e s K a p i t e l .

Ueber das Uebliche nach der Fabel.

Eigenheiten der verschiedenen Griechi- schen und Römischen Gottheiten	199. 206
--	----------

S i e b e n t e s K a p i t e l .

*Ueber die Allegorie in Rücksicht der Erfindung
derselben.*

Was sie ist.	208
Zweifel gegen eine Behauptung von Sulzer.	209
Zweifache Art der allegorischen Zusam- mensetzung.	211
Gefahren der erstern.	212
Schwierigkeiten der andern.	213

A n h a n g .

Beschreibungen einiger berühmten Gemäblde.

I.) Die Schule zu Athen. Von Raphael.	219
II.) Die Nacht. Von Correggio.	235
III.) Das Wasser in der Wüste. Von Poussin.	243
IV.) Die Himmelfahrt Christi. Von Mengs.	246

E i n l e i t u n g

über die

Befugniss zu urtheilen,

über

die falsche Kenntniss, und die natürlichen Eigenschaften eines wahren Kenners der Kunst.

Einleitung

Bezugnahme zu anderen

die folgende Darstellung und die natürlichen Eigenschaften
des Stoffes sind in der Natur des Stoffes

Erstes Kapitel.

Die Künstler sind nicht die alleinigen Richter des
Werke der Kunst.

Man ist in Rücksicht der Werke der bilden-
den Kunst so ziemlich darüber einstimmt, daß
nur Wenige fähig sind, sie zu beurtheilen, fähig
nämlich,

- 1) die einzelnen Ursachen anzugeben,
welche auf den Geist und das Gefühl
des Betrachters wirken;
- 2) anzugeben den Geist des Stücks, und
in wie fern
- 3) das Gewebe des Ganzen, die Behand-
lung, Ausführung u. s. f. diesem Ge-
ste des Stoffes entspreche,

So einstimmig man aber auch über diesen Punct ist, so wenig kann man sich darüber vereinigen, welches diejenigen seien, denen der Name eines competenten Richters über die Werke der Kunst zukomme.

Die Künstler nennen nicht selten jeden, der sich nicht selbst mit der Hervorbringung von Werken der Kunst beschäftigt, und nicht alle ihre Kunstausdrücke versteht, einen Unwissenden, und sprechen ihm hiermit das Recht gänzlich ab, über ihre Werke zu urtheilen und zu richten.

Dies ist, wie wir in der Folge sehen werden, von einer gewissen Seite betrachtet, nicht ohne einigen Grund: aber die Künstler möchten hierbei wohl schwerlich auf diesen Grund Rücksicht nehmen. Und in allem seinem Umfange dies zu behaupten, würde der Kunst selbst nicht zu allzu grossem Vortheil gereichen.

Wir fühlen die Schönheiten der Natur, fühlen es, wenn sie Schönheiten oder Nichtschönheiten hervorbrachte, bemerken diejenigen Züge, welche Abweichungen von der Schönheit bewirkten, ohne die Natur darum in ihrer Werkstatt belauscht, und die Gesetze, nach denen sie bei ihren Zusammensetzungen handelte, durchdrungen zu haben. Und die Kunst, in gewisser Rücksicht

Nach

Nachbildnerin der Natur, sollte über das Urtheil eines Jeden, der nicht selbst Künstler ist, so weit erhaben sein, daß er nach allen gehörigen Vorbereitungen nicht vermögend sei, ein begründetes und richtiges Urtheil über sie zu fällen? Dann maßten sich die bildenden Künstler ein Vorrecht an, an welches die Dichter vielleicht noch nie dachten, dann müßten die Gegenstände ihrer Kunst nicht in dem Gebiete der Natur liegen.

Der Grund, aus welchem so viele Künstler das Urtheil eines Mannes, der kein Künstler ist, nicht anerkennen wollen, liegt, dünkt mich, nicht so tief, um nicht auf den ersten Blick entdeckt zu werden; es ist kein anderer, als Stolz, den man auch in außerkünstlerischen Dingen nicht selten empfindet, und hinter diesem Künstlerstolze, eine vermeintlich feste Vormauer gegen jeden Vorwurf eines Fehlers. Aber sie übersehen dabei nur den kleinen Umstand, daß, wenn sie dem, der kein Künstler ist, kein Urtheil gestatten, der Zweck ihrer Werke mittelbar verloren geht.

Der Zweck eines Werkes der Kunst bestehet darin, daß es diejenigen Rührungen in der Seele des Betrachters hervor bringe, die ein gefühlvoller Mensch bei Anschauung dieser Scene in der
Natur

Natur empfunden haben würde. Die Wirkungen der Natur äußern sich verhältnißmäßig plötzlich, eben weil sie Wirkungen der Natur sind; die Wirkungen der Kunst hingegen, wenn sie in ihrer möglichsten Gröfse sein sollen, setzen lange Betrachtung, und eine genaue Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraus, welcher auf unsere Seele wirken soll, eben weil dieser Gegenstand ein Gegenstand der Kunst ist. Diese genauere Betrachtung eines Kunstwerkes ist die Vorbereitung zu den Eindrücken desselben auf die Seele; aber zugleich entwickelt der Verstand auch instinctmäßig die Gesetze der Zusammensetzung, welche der Künstler beobachtete, den Werth der Erfindung, die Grade der Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit der Ausführung, der Schönheit und Richtigkeit der Formen, der Beleuchtung u. f. f. und aus dieser Betrachtung, Entwicklung und Auseinandersetzung bildet sich eben so nothwendig ein Urtheil über das Kunstwerk, als es nothwendig ist, dasselbe aufmerksam zu betrachten, wenn die Absicht, aus welcher es hervor gebracht wurde, ganz erreicht werden soll. *)

Dies

*) Dafs Darstellungen eines einzelnen Gegenstandes, z. B. Porträts, hiervon ausgenommen sein können, und oft sind, versteht sich von selbst.

Dieſs iſt, dünkt mich, ein Grund gegen die Anmaſung der Künſtler, deſſen Gültigkeit ſie anerkennen müſſen.

Und in der That, rufen wir mit dem Abbé Laugier aus, wäre das Schickſal der Malerei ſehr beklagenswerth, wenn die Schönheiten, welche der Pinſel hervor bringt, nur von denjenigen empfunden werden könnten, welche ihn führen, und ihr Gegenſtand wäre ſehr eitel, wann alle ihre mühsamen Anſtrengungen weiter nichts bezielten, als vor den Augen einiger wenigen Eingeweihten einen geheimniſsvollen Schimmer zu verbreiten.

„Nein, fährt eben dieſer Schriftſteller fort, mit den ſchönen Künſten hat es nicht dieſelbe Bewandniß, wie mit den abſtracten Wiſſenſchaften, welche, umhüllt mit einem dichten Schleier, der Menge nichts zu empfinden darbiethen, und in derſelben nichts als ein dummes Staunen verurfachen können. Die Malerei inſondere macht auf die Sinnen und das Herz zu lebhaften Eindrücke, als daß Menſchen, welche fähig ſind, den Werth ihrer magiſchen Täuſchungen zu empfinden, ſo ſelten gefunden werden ſollten. Die Handlungen der Natur, deren Spiele die Malerei

rei

rei nachbildet, sind uns verborgen, und dennoch treffen uns ihre Wunder, und wir urtheilen darum nicht weniger richtig über ihre Wirkung, ob wir gleich den Grundsatz, nach welchem sie handelt, nicht kennen. Braucht man ein Naturforscher zu sein, um die wahren Schönheiten der Natur zu erkennen? werden wir durch das Vergnügen, welches sie uns verursachen, nicht zur Genüge unterrichtet? haben wir andere Regeln, nach welchen wir die Vortrefflichkeit derselben schätzen, als die mindere oder grössere Lobhaftigkeit des Vergnügens? Wenn uns dieser Instinct leitet, über die Reitze der Natur untrüglich zu entscheiden, warum sollte dieser Wegweiser täuschen, wenn es darauf ankommt, die Schönheiten der Kunst zu würdigen? Wenn es uns etwas Leichtes ist, über das Original richtig zu urtheilen, warum sollten wir bei der Beurtheilung der Copie grössere Schwierigkeiten finden? Die Mahlerei biethet uns ja nur dieselben Schönheiten in der Darstellung dar, welche uns die Natur in der Wirklichkeit darstellt. Alles kommt darauf an, zu prüfen, ob das Bild treu, und die Aehnlichkeit vollkommen ist. Sollte dem, der nicht in das Heiligthum der Kunst trat, diese Prüfung unterfaget sein?“

Bestünde die Beurtheilung der Werke der Kunst, wie der sonst gute und geschmackvolle Schriftsteller, dessen Ideengänge wir hier folgen,
gen,

gen, deutlich angiebt, bloß in dem Gefühl der Richtigkeit, Volkommenheit und Treue der Copie nach der Natur, so würde mit diesem Gefühl Alles erschöpft sein, was derjenige bedarf, der ein Urtheil über diese Werke fällen will. Da aber ein feines Gefühl für die Kunst noch bei weitem nicht zu einem Urtheil berechtigt, indem zur Beurtheilung eines Werkes der Kunst, außer dem Kunstgefühl auch Kenntniss der Kunst unentbehrlich ist, welches wir S. 5 schon durch die ausgezeichneten Worte: Nach allen gehörigen Vorbereitungen andeuteten, so mußten wir uns hier, eines leicht möglichen Missverständnisses wegen, diese Anmerkung erlauben, deren Gegenstand uns in den folgenden Aufsätzen großen Theils beschäftigen wird.

Wollte man aber auch die Beurtheilung der Werke der Kunst einzig und allein den Künstlern überlassen, welche Unparteilichkeit dürfte man oft über die Werke derjenigen, welche ihre Nebenbuhler sein können, von ihnen erwarten? — Es gehören sehr große Verdienste dazu, um die Verdienste eines Andern in einem und demselben Fache anzuerkennen und zu würdigen.

Außer der immer zu befürchtenden Parteilichkeit der Künstler, kommt noch ein Umstand hinzu,

hinzu, der uns zu einigem Mißtrauen gegen ihre Urtheile berechtigt. Jeder Künstler hält diejenige Manier, die er selbst annahm, für die beste, glaubt von derjenigen Art der Darstellungen, zu welcher ihn sein Genie oder seine Laune treibt, daß sie mehr Talent erfordere, als irgend eine andere. Der heroische Geschichtsmahler wird den Bambochadenmahler leicht ungerecht beurtheilen, und der, der jeden Theil eines Gemählde mit großem Fleiß ausführt, einem andern, der die große Behandlung angenommen hat, vielleicht Feinheit des Gefühls und Sauberkeit absprechen.

Wäre von diesen beiden Umständen, der Parteilichkeit nämlich, und dem ausschließlichen Geschmack für eine gewisse Manier und eine gewisse Gattung, nicht zu befürchten, daß sie sich in das Urtheil der Künstler mischten, so wäre freilich nicht zu leugnen, daß sie fähig sind, über die Werke der Kunst am besten zu urtheilen, denn sie machten es sich zum beständigen Geschäft, die Natur in allen ihren Wirkungen zu betrachten.

Zweites Kapitel.

Worin die wahre Kenntnifs der Kunst nicht besteht.

Das Kenntnifs der Kunst dazu gehöre, wenn man über ein Werk der Kunst urtheilen will, davon sind selbst diejenigen überzeugt, welche in Rücksicht der Werke des Geschmacks im Allgemeinen die wenigste Bildung haben; da aber diejenigen, welchen Kenntnisse der Art abgehen, von denen, die sich das Ansehen von Kennern geben, leicht zu verführen und miszuleiten sind, und da diess auf ihren Geschmack überhaupt sehr nachtheilige Folgen haben kann, so glauben wir nichts überflüssiges oder unnöthiges zu thun, wenn wir hier eins und das andere angeben, worin die Kenntnifs der Kunst nicht besteht.

Wer diejenigen, welche oft für Kenner gehalten werden, oder sich selbst dafür ausgeben, und ihre Urtheile über Ein und dasselbe Werk der Kunst genauer beobachtet und geprüft hat, der wird bemerkt haben, daß der eine diese der andere jene Gründe der Gültigkeit seines Urtheils anführt, daß der eine aus diesem Grunde sich für

für berechtigt hält, so zu urtheilen, der andere aus jenem anders; daß einer gegen die Zulässigkeit und Gründlichkeit des Urtheils des andern Einwendungen macht, oder ihm wohl gar alle Kenntniss der Kunst abspricht.

Da es keinem Zweifel unterworfen ist, daß derjenige über eine Sache nicht urtheilen kann, welcher keine Kenntniss von ihr besitzt, so kann nur der Kenner befugt sein, zu urtheilen. — Aber was verstehet man unter dem Worte Kenner? —

Der Künstler in seiner Arbeitsstube erkennt nur seine Schmeichler und Lobredner für Kenner an, der Sammler, für mittelmässige Gemähde eingenommen, tröstet sich über die Gleichgültigkeit, die er in Rücksicht dieser Gemähde an mir bemerkt, mit dem Gedanken, ich verstehe nichts von der Kunst.

Laugier befand sich einmahl in einer Gesellschaft, wo man über die Malerei sprach; es waren Personen, welche sich alle auf ihre Kunstkenntniss nicht wenig zu gute thaten, und sich gegenseitig als Ignoranten behandelten. Er bat, man möchte ihm doch einige dieser vollendeten Kenner nennen, deren Urtheil für untrüglich gehalten wird,

Alceſt,

Alceſt, ſagte ihm einer von ihnen, iſt ein Mann, der die Malerei in ihrem ganzen Umfange kennt. In einem Augenblicke beurtheilt er Ihnen ein Gemälde ſo gründlich, daß er Ihnen ſogleich ſagt, ob es ein Original oder eine Copie iſt, er ſagt Ihnen, aus welcher Schule, von welchem Meiſter es iſt, ob er es in ſeiner erſten, oder in ſeiner zweiten Manier mahlte.

Nein, ſagte ein zweiter, Alceſt iſt gerade unter allen, die ich kenne, am wenigſten im Stande, ein Gemälde zu beurtheilen. Wollte er mir neulich nicht behaupten, daß eine Maria, die ich habe mahlen ſehen, ein Original von Rubens ſei?

Soll ich Ihnen die Wahrheit ſagen? ſprach ein dritter. Ich ſehe alles voll von Leuten, die man für Kenner hält, und die ſich ſelbſt ſo nennen; aber ich habe ſie alle ſo grobe Schnitzer machen ſehen, daß ich glaube, es gebe unter ihnen keinen einzigen, der wirkliche Kenntniſſe beſitzt. Meine Herren, vereinigen ſie ſich. Sie weiſen uns, wenn es auf die Beurtheilung der Werke der Malerei ankommt, an die Kenner, und wenn Sie uns einen nennen ſollen, thun Sie nichts, als mit einander ſtreiten, und können über nichts einig werden.

So geht es immer, ſagt dieſer Schriftſteller, wenn man ſich eines Wortes bedient, mit
wel-

welchem man keine bestimmte Idee verbindet. Wir müssen daher vor allen Dingen darüber einig werden, und uns selbst verstehen. Was ist ein wahrer Kenner?

Der ist es ohne Zweifel nicht, der, um in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht zu scheinen, sich sein Gedächtniß mit einer Menge besonderer Kunstwörter anfüllte, deren er sich prahlerisch bedient, wie sie ihm eben einfallen; der von einem flauen Pinsel, von Glasuren, von einer warmen und vergoldeten, von einer grellen Farbe, welche nach der Palette schmeckt, und von wellenförmigen Umrissen und andern dergleichen Dingen spricht, womit er die gemeinen Liebhaber peiniget.

Die Wissenschaft eines Kenners ist keine Wissenschaft der Wörter. Diejenigen, welche sich bemühen, die Sprache der Kunst zu lernen, machen sich zwar nicht des mindesten Tadels schuldig, sind vielmehr dieser Witsbegierde wegen sehr zu loben, weil sie dadurch in den Stand gesetzt werden, die Urtheile der Künstler bestimmt und genau zu verstehen; aber sie thut im Grunde nichts zu der persönlichen Beurtheilung der Werke der Kunst.

Es wäre sehr sonderbar, wenn man einem Menschen, der Gefühl und Geschmack hat, der aber nicht wüßte, was eine gebrochene Cadenz,
oder

oder ein Sext-Quinten-Accord ist, verbiethen wollte, zu sagen, ob eine Musik gut oder schlecht sei.

Die Namen thun nichts zur Sache; sie sind willkührlich, und die Sache ist es nicht. Derjenige, der sie nicht weiß, wird sich zwar nicht in der eigentlichen Sprache der Kunst ausdrücken, aber nichts desto weniger ein Urtheil fällen können, welches der Wahrheit angemessen ist.

Welches ist nun also der wahre Kenner? Sollt' es derjenige sein, der mit der Kenntniß der Kunstwörter die Wissenschaft der Grundsätze und der Details verbindet, welche die Ausübung der Kunst betreffen? der im Stande ist, alle Fehler gegen die Zeichnung, das Colorit und das Helldunkel genau anzugeben? welcher entscheiden kann, ob dieser oder jener Muskel zu stark oder zu schwach angegeben ist, ob die Lichter und Schatten gut oder schlecht vertheilet, ob die Farben angenehm und harmonisch sind, ob das Gemählde impastiert ist oder nicht, ob der Pinsel hart oder markicht, kühn oder ängstlich ist, der mit einem Worte Alles weiß, was der Mahler wissen muß, um mit Erfolg zu arbeiten?

Diese Kenntniß ist dem wahren Kenner nicht unnütz; aber es fehlet sehr viel, daß er an ihr genug habe. Höchstens kann sie ihn in
den

den Stand setzen, über das Verdienst der Ausführung ein gegründetes Urtheil zu fällen. Aber in den geistigen Theil der Kunst, wo es nicht mehr die Hand, sondern das Genie ist, welches handelt, wird er mit diesem einzigen Hülfsmittel nicht eindringen.

Machte diese einzige Kenntniss den wahren Kenner aus, so hätten die Mahler, welche sie allezeit in höherem Grade besitzen als Andere, das ausschliessliche Privilegium, die Werke der Kunst gut zu beurtheilen.

Ueberdies ist diese Kenntniss auch sehr ungewiss und muthmasslich. Wir haben über diesen Gegenstand keine sichere Regel, welche die Hand des Künstlers untrüglich führe. Die meisten verfahren in diesem Puncte mehr nach Routine und Gewohnheit, als nach Grundsätzen oder Ueberlegung. Sie sollten eigentlich alle wissen, dass, streng genommen, der Charakter der Behandlung und Ausführung von dem Charakter des Gegenstandes abhängt; da aber hierzu ein ungewöhnlich zartes Gefühl, welches die feinen Nüancen bemerkt, die das Gepräge des Eigenthümlich-Charakteristischen an sich tragen, nothwendig ist, da dieses Gefühl wiederum in verschiedenen Individuen sehr verschieden, und die Macht der Gewohnheit sehr gross

groß ist, so behandelt jeder Künstler seine verschiedenen Werke nach der Art, die ihm am meisten zur Fertigkeit geworden ist, und so läßt sich auch hierüber zu einer gründlichen Beurtheilung nichts Gewisses fest setzen.

Jedermann weiß, daß, um das Fleisch gut darzustellen, Alles von den Halbtinten abhänge. So weit wird der Künstler durch Regeln geleitet; aber soll er in einer unendlichen Unterabtheilung eine bestimmte Halbtinte zwischen Hell und Dunkel wählen, so verläßt ihn die Leuchte der Kunst, und läßt ihm zur endlichen Bestimmung seiner Wahl nichts, als mühsame Versuche, das Wahre und Schöne zu finden, nichts, als endlich seine Erfahrung oder seinen Instinct zurück.

Und so finden unter einer Menge von Malern, welche alle in demselben Grade diese Regeln besitzen, nur einige wenige von ohngefähr das Wahre, und den meisten von ihnen entgeht es unglücklicher Weise.

So lang' in Rücksicht der verschiedenen Charaktere der Stoffe, und der daraus nothwendig folgenden Verschiedenheit der Behandlung über dieselbe nichts Gewisses fest gesetzt werden kann, so lange noch fast jeder Mahler seine eigene Manier hat, und von dieser Manier fast überall und bei den heterogenesten Gegenständen gleichen Gebrauch macht, so lange muß man nothwendig
B glau.

glauben, daß die Kenntniß, die sich einzig und allein auf die Behandlungsart der Künstler gründet, keinen zum wahren Kenner der Kunst macht.

Es wird immer noch zu entscheiden bleiben, welche in jedem angenommenen Falle die wahre sei, oder welche sich doch wenigstens der Wahrheit der Natur, und derjenigen, welche die Kunst, als Kunst erfordert, sich am meisten nähert.

Saget man mir bloß, in welcher Manier die Umrisse gezeichnet, und die Farben in einem Gemälde aufgetragen sind, so sagt man mir nicht Alles, was ich zu wissen verlange. Ich will wissen, ob die Natur gut und schön nachgebildet, ob auch in Rücksicht der Behandlung, der Färbung und Beleuchtung der Geist in dem Kunstwerk' athme, der darin athmen muß, wenn es den möglichst-höchsten Eindruck machen soll. Es kommt weniger darauf an, nach den Regeln der Kunst zu urtheilen, als die Kunst selbst zu beurtheilen.

Sollen wir die zu dem Range der wahren Kenner erheben, welche eine genaue Kenntniß der verschiedenen Schulen, des herrschenden Geschmacks einer jeden Schule und der Manier besitzen, die einem jeden Meister der verschiedenen Schulen eigen ist?

Zuver-

Zuverlässig nein. — Die wesentliche Güte eines Gemählde's hängt weder von dem Künstler, der es hervor brachte, noch von der Schule ab, zu welcher er gehört. Es sei von einem Meister aus der Römischen, aus der Venetianischen oder der Niederländischen Schule, es sei von Rubens, Titian oder Raphael selbst — das thut wenig zur Sache.

In den besten Schulen gab es mittelmässige Künstler, und die grössten Meister lieferten fehlerhafte Werke. Um über die Eigenschaft eines Gemählde's zu urtheilen, muß ich den innern Werth desselben kennen, und hab' es nicht nöthig, mich über den Ursprung desselben zu unterrichten.

Es ist sogar zu glauben, daß die Nennung des Künstlers und seiner Schule eine von denen Ursachen ist, welche zur Bestechung des Urtheils über ein Gemählde am meisten beitragen. Von wem ist dieß Gemählde? ist die erste Frage, die ein Mensch thut, der selbst nicht urtheilt, und es sich vorbehält, über das Verdienst des Werkes bloß nach dem Ansehen seines Urhebers zu entscheiden. Nennt man ihm einen Namen, der wenig berühmt ist, so verachtet er es entweder ganz und gerade zu, oder ertheilet ihm auf eine herabwürdigende Weise ein sehr kleines unbedeutendes Lob.

Höret er Le Brün, Pouffin, Michel Angelo nennen, so geräth er in Entzückung; seine Lobeserhebungen, seine Ausrufungen haben kein Ende; mit einer Unwahrheit der Art könnte man ihn dahin bringen, daß er ein Bierzeichen bewunderte. Dieser Mensch, wird man sagen, ist ein Thor; — ja, er ist es, aber ein Thor, dem unglücklicher Weise sehr viel vernünftige Leute ähnlich sind.

Es ist ausgemacht, daß selbst diejenigen, welche wirklich im Stande sind zu urtheilen, es nicht ganz frei und unbefangen thun können, wenn man ihnen den Namen des Künstlers nennt. Der Name des Künstlers nimmt uns fast immer entweder für oder wider das Gemählde ein, und selbst die besten Köpfe können nur mit Mühe diesem Eindruck widerstehen.

Ein sehr geschmack- und gefühlvoller Mensch antwortete einst einem andern, der ihn um seine Meinung über eine Ode fragte, und zugleich hinzu setzte, sie sei von Rousseau: Meine Meinung hätt' ich Ihnen sagen können, wenn Sie bloß von dem Gedicht gesprochen hätten, ohne mir den Dichter zu nennen.

Nichts kann einen mehr außer Fassung bringen, als wenn man gefragt wird: Was meinen Sie von diesem Gemählde? — Es ist von
Rapha-

R a p h a e l, wenigstens. — Von Raphael! Großer Gott, damit ist alles gesagt — o, da ist es bewundernswürdig! — Der bloße Name Raphael fesselt mich so sehr, daß ich, wenn ich etwa von ohngefähr einen Fehler in dem Gemälde entdeckte, glauben möchte, meine Augen fähen nicht recht, und mein Verstand sei irre. Ich strenge alle meine Einbildungskraft an, um tausend Schönheiten zu entdecken, die vielleicht nicht vorhanden sind. Ich bin bestürzt, wie es jeder ehrliche Mann sein würde, der vertraut mit einem Unbekannten spricht, und nun auf Einmahl erfährt, daß dieser Unbekannte der König ist.

Will man ein Gemälde gut beurtheilet haben, so muß man die Freiheit der Stimmen nicht auf diese Weise einschränken. Ueberhaupt wäre es in Ansehung aller Werke zu wünschen, daß diejenigen, welche sie kritisieren, den Namen ihrer Urheber nicht wüßten. Von jeder Vorliebe, von jedem ungünstigen Vorurtheil frei, würden sie dann gerechter urtheilen, und ihre Meinung unbefangener sagen. Es gehöret eine Stärke des Geistes dazu, von der man nur wenige Beispiele hat, wenn der Name eines Künstlers, dessen Berühmtheit uns täuschen kann, auf das Urtheil, welches man über sein Werk fällt, keinen Einfluß haben soll.

Die

Die Kenntniss, von wessen Hand ein Gemälde ist, die zwar an und für sich selbst viel Angenehmes hat, steht mit dem, was wir uns hier vorsetzen, in keiner Verbindung. Sie ist eher schädlich, als nützlich, und noch weit muthmaßlicher, als die, von der wir so eben gesprochen haben.

Behauptet man auch noch so sehr, ein Mensch, der mit der Malerei wenig vertraut ist, könne sich, wenn er eine Menge von Gemälden aus allen Schulen und von allen Meistern mit Aufmerksamkeit und Theilnahme betrachtet, leicht eine ziemlich bestimmte Kenntniss von der einem jeden Mahler eigenen Manier erwerben, und, ohne eben zu dreist zu sein, ein anonymisches Gemälde seinem Meister zusprechen; so ist doch darum nicht weniger ausgemacht, dass man nur dann der Sache gewiss ist, wenn der Name oder das Kennzeichen (die Marke) des Künstlers sich auf dem Gemälde befindet. Und auch dann muss man noch überzeugt sein, dass dieser Name oder diese Marke nicht von einem Betrüger darunter gesetzt sei.

Unter den Staffelei-Gemälden kann man, ohne zu irren, nur den Ursprung derjenigen versichern, die entweder von dem Orte, an welchem sie sich befinden, nie weggebracht wurden, oder deren

deren Geschichte uns von den verschiedenen Wanderungen derselben mit Genauigkeit unterrichtet.

Halbkenner entscheiden kühn und dreist, aber die Geschichte der Magdalena von Mignard, von welcher selbst der groſse Künstler Le Brün betheuerte, daſs ſie eins der ſchönſten und kraftvollſten Stücke des Guido ſei, ſollte alle diejenigen vorſichtig machen, welche bei Beſtimmung des Meiſters eines Gemähldeſ ſich und ihren Kenntniſſen allzu viel zutrauen. Männer, die wirkliche Kenntniſſe beſitzen, vermuthen höchſtens nur, ohne ihre Vermuthung zu behaupten. Sie wiſſen, daſs man ſich bei allen Arten von Werken allen den Gefahren zu irren und übereilt zu urtheilen, ausſetzt, welche mit dem Vermuthen verbunden ſind, wenn man den Urheber eines Werkes bloſs nach dem Anſehen deſſelben erkennen will.

Daſſelbe iſt es mit einer andern Art von Kenntniſs, welche darin beſteht, daſs man erkennt, ob ein Werk Original oder Copie ſei; eine Kenntniſs, die dem, der ſich bloſs an den Werth der Sache hält, ganz unnütz iſt. Die Vollkommenheiten oder Fehler eines Gemähldeſ ſind von dieſen zufälligen Eigenſchaften ganz unabhängig.

Zwar

Zwar ist eine Copie nur selten so gut, als das Original; hat aber der Copist ohngefähr dieselben Talente, als der Original-Mahler, hat er alle die Kühnheit, Sicherheit und Festigkeit des Pinsels, um die feinem Tinten und Töne bestimmt nachzubilden, die dem Schöpfer des Gemähltes das Genie mischte, so wird die Copie schwerlich von dem Original zu unterscheiden sein, und so ist der Grund des Vorzugs, den man dem letztern giebt, bloß ein Werk der Phantasie. Und ist dieß nicht auch wieder eine Kenntniß, welche sich auf keinen festen Grundsatz gründet? — Diejenigen, welche über diese Materie am meisten nachgedacht haben, geben uns nur sehr zweideutige Zeichen an, vermittelst welcher man eine Copie von einem Original unterscheiden könne; und da Julius Romanus selbst in einer von Andrea del Sarte gemachten Copie vom Porträt des Papstes Leo X. seinen eigenen Pinsel erkennen konnte, so ist nicht abzusehen, vermöge welches Privilegiums es Personen geben könne, die glücklich genug wären, sich in dieser Rücksicht nie zu irren.

Sollen wir diejenigen zu dem Range wahrer Kenner erheben, die sich die Preise der Gemählde zu einem besondern Studium machten, und sich dadurch in den Stand setzten, bei Kaufungen zu Rathe gezogen zu werden? — Diese Wissen-

Wissenschaft, die der Kunsthändler nicht entbehren kann, ist für den Käufer nicht weniger wichtig; aber sie ist unnütz, wenn es auf die Güte des Gemählde ankommt. Das beste ist zuverlässig nicht dasjenige, welches am meisten kostete, noch das schlechteste das, was man fast um nichts hat.

Ein Mann, der Millionen, aber keine Kunstkenntniß besaß, zeigte dem Abbé Laugier einst ein Gemählde, welches er ihm als ein wahres Meisterstück gepriesen hatte. Der Abbé versicherte ihm, er sehe an demselben nichts zu bewundern. Wie, mein Herr, schrie der erstere zornig, sie sehen hier nichts zu bewundern? Aber wissen Sie, daß ich zwei tausend Pistolen dafür bezahlt habe? — Diefß beweiset, daß sie reich sind, aber nicht, daß das Gemählde gut ist, erwiederte der letztere.

Der Preis der Gemählde hängt mit der Güte derselben nicht zusammen; denn der Preis steigt und fällt, und der innere Werth kann nicht steigen. Hierzu trägt die Seltenheit der Gattung viel bei. Ein Gemählde von der Hand eines Meisters, der ihrer sehr wenige hinterließ, wird um einen sehr hohen Preis verkauft; und wär' es von ohngefähr das einzige von ihm, so würd' es gar nicht zu bezahlen sein. Und bei allem dem könnt' es nur mittelmässig, ja wohl gar ausgemacht

macht schlecht sein, denn der hohe Preis der Dinge kommt weniger von ihrer Vortrefflichkeit, als von ihrer Seltenheit her. Eine plumpe und grob geprägte Münze wird das Lieblingsstück der Alterthumsfammer, wenn sie selten ist; und ist sie einzig, so giebt es Thoren genug, die, um nur diese einzige Münze zu kaufen, fähig sind, sich zu Grunde zu richten.

Die Sonderbarkeit thut bei dem Preise der Dinge auch viel. Ein Gemähde eines bekannten Meisters, das von seiner ersten oder dritten Manier ist, kann oft mehr gesucht und theurer bezahlt werden, als die von seiner zweiten Manier, ohnerachtet diese letztern ohne allen Zweifel die besten sind, weil man begierig ist zu wissen, was diese Sonne bei ihrem Aufgange war, und bei ihrem Untergange gewesen ist. Ein Gemähde, welches Umstände enthält, die für die Geschichte von Nutzen sind, in welchem man entweder das Andenken gewisser Begebenheiten oder eine Aufklärung derselben findet; ein Gemähde, in welchem man eine Anordnung der Gegenstände, eine Vertheilung der Lichter, eine Gegensetzung der Farben, eine Art den Pinsel zu führen bemerkt, die dem Künstler entweder nicht gewöhnlich sind, oder etwas Besonderes und Neues haben; ein Gemähde endlich — erröthend muß man dies bekennen — welches
einen

einen obfcönen Stoff darftellt, und in einer freien und lafoiren Manier behandelt ift, — alle diefe werden einen höhern oder geringern Preis haben, je nachdem die Sonderbarkeit mehr oder weniger auffallend ift.

Sollen wir endlich denjenigen zu dem Range der Kenner erheben, welcher die Gefchichte der Malerei von Grund aus inne hat, die Namen aller ältern und neuern Meifter, die Details ihrer Begebenheiten, das Verzeichniß aller ihrer Gemählde weiß, welcher weiß, für wen, in welchem Lande und in welchem Jahre fie gemahlet wurden, was man anfänglich von ihnen dachte, und in der Folge fagte, durch wie viel Hände fie gingen, welche Befchädigungen fie erlitten, welche Ausbesserungen fie erhielten, und an welchen Orten fie fich gegenwärtig befinden?

Diefe Gelehrfamkeit ift nichts weniger, als ein Gegenftand der Verachtung. Es ift fehr gut, fich dieselbe zu erwerben; und wenn man tiefer in fie hinein dränge, würde fie über manche Dunkelheiten vieles Licht verbreiten. Aber wüßte man auch alle Schriften des Vafari, des Eelibian und aller ihres gleichen auswendig, fo würde man doch darum nicht beffer im Stande fein, ein Gemählde gut zu beurtheilen.

Der Gelehrte besitze die Geschichte der Malerei; dem Kenner, als Kenner, ist sie nicht nothwendig.

Der wahre Richter der Werke der Kunst ist nicht derjenige, welcher alle Anekdoten inne hat, die auf die Existenz des Werkes Bezug haben, das er beurtheilen soll, sondern der, welcher alle Schönheiten und alle Fehler desselben fühlt und bestimmt anzugeben weiß.

So hätten wir denn bis jetzt verschiedene Klassen von Kennern durchgegangen, ohne noch den wahren gefunden zu haben.

Nun müssen wir uns auf das Detail alles dessen, was man von Natur besitzen muß, um Werke der Malerei gut zu beurtheilen, und sodann auf alle die Kenntnisse einlassen, die man sich erwerben muß, um von ihnen alles das Gute und Böse sagen zu können, was sie verdienen.

Auch hier setzet der glückliche Erfolg, wie überall, natürliche Anlagen voraus, erfordert er Kenntnisse, verlangt er Methode.

Wir wollen noch mit der Betrachtung der natürlichen Anlagen den Beschluß dieser Einleitung machen, und uns dann mit den zu erwerbenden Kenntnissen und der zu befolgenden Methode im Verfolg dieses Werkes beschäftigen.

D r i t t e s K a p i t e l .

Welche Eigenschaften oder natürliche Anlagen der Kenner haben muß.

Es ist nichts gemeiner, als daß anspruchsvolle Menschen sich auch die Fähigkeiten zu dem zutrauen, worauf sie Anspruch machen. Sei es entweder, daß sie in Rücksicht unseres Vorhabens nicht wissen, wie viel man deren haben müsse, um glücklich und wahr zu urtheilen, oder, daß ihnen die Anerkennung des Mangels einer dieser Fähigkeiten allzu viel kostet — sie werden durch die Furcht, dasjenige nicht zu sein, was sie sein sollten, nicht zurück gehalten, und die eitelsten Täuschungen ihrer Eigenliebe werden durch das Gefühl eines bescheidenen Mißtrauens gegen sich selbst nie beeinträchtigt.

Diese Anmaßung bringt in den meisten Dingen nichts als Albernheiten und Lächerlichkeiten hervor, und ist in Angelegenheiten der Künste und Wissenschaften die Quelle aller Irrthümer.

Nichts

Nichts ist besonders in Rücksicht der Malerei gewöhnlicher, als daß sich Personen zu Richtern derselben aufwerfen, welche keine von den Eigenschaften besitzen, die zu einem so edeln Beruf erforderlich sind. — Ein wenig Charlatanerie — und sie erwerben sich Ansehen. Ist dieses einmahl begründet, so maßen sie sich das Recht an, wie ein Souverain, und als die letzte Instanz zu entscheiden. Ihre Meinung überzeugt entweder, oder erregt Zweifel. Hieraus entspringen Vorurtheile, welche sich verbreiten, und Irrthümer, welche Glauben finden.

Setzen wir die schönsten der Künste sicher vor stolzen Usurpationen, welche das Reich derselben umstürzen; befreien wir die Gesetze der Künste von den bizarten Unternehmungen ihrer verwegenen Kritiken; zeigen wir, was man sein müsse, ehe man es wagen darf zu urtheilen.

Um fähig zu sein, über die Vollkommenheiten und Fehler der Werke der Malerei zu entscheiden, scheinen folgende Eigenschaften durchaus nothwendig zu sein:

- 1) große Liebe zur Kunst,
- 2) ein feiner und durchdringender Geist,
- 3) ein gründliches Raisonement

4) eine gefühlvolle Seele,

5) unparteiische Billigkeit.

Wer alle diese Eigenschaften in sich vereinigt, wird leicht ein Kenner werden; und seine Kenntniß wird mehr oder weniger untrüglich fein, je nachdem er diese Eigenschaften in höherem oder geringerem Grade besitzt.

Erster Abschnitt

des

dritten Kapitels.

Ueber

die Liebe zur Kunst.

Liebet man die Kunst nicht von Natur, so wird man nie im Stande sein, ihre Werke gut zu beurtheilen. Neigung bürget auch hier, wie überall, für das Talent, entwickelt es, und setzet es in Thätigkeit.

Der Geschmack, den uns die Natur für etwas giebt, täuscht nie. Sie belehret uns durch die Reitze, welche sie uns empfinden macht, von den Anlagen, welche sie in unsere Seele legte; und die Grösse dieser Anlagen wird durch die Lebhaftigkeit jener Reitze untrüglich bestimmt.

Der natürliche Geschmack an einer Sache flösset uns Aufmerksamkeit für dieselbe ein, macht,

C

dafs

dafs wir uns gern mit ihr beschäftigen, dafs wir tausend interessante Besonderheiten an ihr bemerken, deren Auffinden uns anzieht, deren Prüfung uns fesselt, und deren Verständnifs uns Vergnügen macht.

Diese unwillkührliche und herrschende Liebe allein ist die Kraft, welche uns zu den schönen Kenntnissen hinzieht. Sie giebet uns für dieselben einen Fonds von Wißbegierde und Eifer, welcher macht, dafs wir begierig nach ihrer Erlangung laufen, und in der Hoffnung, dazu zu gelangen, uns alle Mühe weder achten noch empfinden läßt.

Ein eingenommenes Herz ist der Ursprung jeder starken und beständigen Beschäftigung, und ein gleichgültiges die Quelle aller Ignoranz.

Woher kommt es, dafs nicht alle Menschen mit denselben Augen dasselbe sehen? dafs die Einen alles bemerken, indess den Andern alles entgeht? Weil Gleichgültigkeit die Augen der letztern verschliesst, und Liebe und Neigung die der erstern öffnet, und auf den interessierenden Gegenstand heftet. Hätten wir die Liebe nicht, so würden wir in der Mitte von Wundern leben, ohne ihrer zu genießen, ja, ohne sie auch nur gewahr zu werden. Wir würden alles sehen, und nichts beobachten.

Man

Man findet nicht selten Menschen, welche einen Theil ihres Lebens an Orten zubrachten, welche Meisterwerke der Kunst enthielten, und die ganz erstaunt sind, wenn sie von denselben reden hören. Jene Reichthümer sind für dieselben das, was für die gemeinen Leute die Seltenheiten ihres Landes sind. Sie denken nicht einmal daran. Kommt einer aus der Ferne, der sie mit denselben unterhält, und sie ihnen detailliert, so verursacht er bei ihnen ein ungewohntes Erstaunen. Wollen sie endlich auch das sehen, wovon gesprochen wurde, so können sie nicht begreifen, daß es sich eben der Mühe verlohne; indess meinen sie doch, daß es schön sei, weil — es ihnen so gesagt wird.

Ein Mensch im Gegentheil, der gebohrner Liebhaber ist, kann es nicht über sich vermögen, seinen Blick von Gegenständen weg zu wenden, welche seinem Hange schmeicheln. Er braucht nicht erst aufmerksam gemacht und angespornt zu werden. Seinen Augen stellet sich von ohngefähr ein Gemälde dar, und er fühlet sich durch einen geheimen Reitz gegen dasselbe gezogen. Die Besonderheit des Werkes machet ihn Eindrücke empfinden, welche ihn rühren, ihn bezaubern. Er verläßt es, und kommt wieder zu demselben. Die Reitze eines so hinreissenden Kunstwerkes lassen Spuren in seinem Geiste zurück,

rück, welche ein heftiges Verlangen in ihm hervorbringen, die Geheimnisse dieses Werkes zu durchdringen.

Man müßte sehr unglücklich geboren sein, um bei dem Anblick einer colorierten Leinwand, welche die stärksten Erhobenheiten, die weitesten Fernen, Flüsse, Bäume, Ebenen, Berge, Thiere, welche voller Handlung, Menschen, welche voller Seele, Leben und Empfindung sind, ein unermessliches All in dem engsten Raume darstellt, gefühllos verweilen zu können.

Aber welche Ursache macht, daß die Eindrücke jener wunderhaften Schönheiten so verschieden sind? — Jene Liebe, die dem Einen natürlich, und dem Andern fremd ist.

Diese Liebe gab einem Michel Angelo, einem Titian, einem Rubens den Pinsel in die Hand. Nie wurden Menschen weniger zu Künstlern geboren; aber eine hohe Leidenschaft, eine Art von Wuth für die Malerei besiegte alle Vorurtheile, welche ihnen dieses Gewerbe als erniedrigend ankündigten. Diese Liebe, deren Feuer selbst den Mangel jedes Unterrichts ersetzen kann, schuf den unnachahmlichen Correggio. Diese Liebe war der erste Meister aller Mahler, und ihre Vortrefflichkeit ent-

entsprach immer der Lebhaftigkeit der Liebe zur Kunst in ihnen. Sie allein kann uns in das Heiligthum der Kunst einführen, und den Schleier zerreißen, der ihre Wunder vor den Augen des gemeinen Menschenhaufens verbirgt.

Diese Liebe, ein reiches Geschenk der Natur, vervielfacht die Vergnügungen um uns her, bereitet uns an allen Orten, zu allen Zeiten neue Genüsse. Wer den Stachel dieser Liebe fühlt, hat den allgemeinen Tyrannen der Glückseligkeit der Menschen, die lange Weile, nie zu fürchten, ist stets vor dem Mangel an Unterhaltung sicher, und genießet die reinsten Vergnügungen. Hingegeben den Täuschungen einer lebenswürdigen Kunst, welche sich ihm zur Erfüllung aller seiner Wünsche darbiethet, findet er in der Betrachtung einer Menge von auf einander folgenden Wundern ein Studium voller Reitze.

Wie ist der zu bedauern, der diese zauberische Liebe nicht empfindet! Wie vieler unschuldigen Wollüste ist er nicht beraubt! Welche Leere läßt diese traurige Gleichgültigkeit, die ihn der sanftesten Gattung, der grössten Menge seiner Vergnügungen beraubt, nicht in seinem Herzen! Glückliche Liebhaber, wie beglückt ist euer Leben! Bei dem Genuß von tausend
fend

send Vergnügungen habet ihr immer die Erwartung tausend anderer Genüsse.

Diese Liebe kann übrigens nicht erworben werden: die Natur allein giebt sie. Vergebens sind alle Aufreizungen der öffentlichen Meinung, welche eine Art von Ruhm mit ihr zu verbinden scheint. Es ist mit ihr, wie mit allen andern natürlichen Eigenschaften; man kann sie nicht verbergen, wenn man sie hat, und affectiret sie vergebens, wenn sie einem mangeln. Eine Arbeit ist es, sich den Anschein derselben zu geben, und sehr schwer und abgeschmackt, den Augen Anderer ein Gefühl zu zeigen, das man nicht in seinem Herzen hat.

Ihr saget, daß ihr die Gemählde liebet, weil ihr deren eine Menge von allen Gattungen und von allen Preisen kauft; aber dieß ist nichts, als Eitelkeit und Luxus. Diese Gemählde sind euch nichts, als wahrhaftig überflüssige Dinge, welche nichts als euern Reichthum beweisen. Mit dem Cabinet, welches sie einschließt, ist es eben so, wie mit eurer Bibliothek, die voll von Büchern ist, welche ihr niemahls leset.

Weder der hat die Liebe, von welchem hier gesprochen wird, der Gemählde hat, noch selbst der, welcher sie mit Neigung zu ihnen besitzt,
son-

sondern der, welcher mit gierigen Augen und mit entflammtem Herzen ihrer Wirkung genießt.

Diese einfache und von allem Anspruch ferne Liebe sucht nie, sich selbst zum Schauspiel zu geben; unempfindlich für ein eiteles Lob, begnügt sie sich mit dem Anblick ihres Gegenstandes, und genießet desselben nie in so hohem Grade, und mit so großer Freiheit, als in Geheim und in Entfernung von der Menge.

Diese seltene Liebe ist, man sage auch was man wolle, die unentbehrlichste Eigenschaft für den, der über die Schönheit der Malerei urtheilen will. Von ihr hängt die mehr oder weniger lebhaft begierde nach den Producten des Pinsels, die mehr oder weniger aufmerksame Prüfung, die man mit ihnen vornimmt, hängen die mehr oder weniger tiefen Untersuchungen, das mehr oder weniger angelegene Studium, die mehr oder weniger ernsten Betrachtungen, von ihr hängt mit einem Worte alles ab, was die Kenntniß der Kunst vorbereitet oder vervollkommnet.

Zweiter Abschnitt

des

dritten Kapitels.

Ueber den
feinen und durchdringenden Geist.

Ohnerachtet der Blick der Liebe gewöhnlich fein und durchdringend ist, ohnerachtet wir selten, vermittelt einer trügerischen Neigung hingezogen werden, an Dingen Geschmack zu finden, zu deren Verständniß ein Grad von Geist erfordert wird, den wir nicht besitzen, so findet sich dieser Widerspruch von Seiten der Natur doch bisweilen. Es giebt mehr als Einen aufrichtigen Liebhaber der Kunst, der einen stumpfen und schweren Geist, welcher höchstens fähig ist, an den plumpesten Gegenständen die am wenigsten delicates Vollkommenheiten und die am wenigsten subtilen Fehler zu unterscheiden, oder welcher einen flüchtigen und oberfläch-

flüchtlichen Geist erhalten hat, der zu jeder tiefen Betrachtung unfähig ist, und der, anstatt die Gegenstände zu fassen, auf den ersten Blick von den Gegenständen selbst gegriffen werden muß.

Der Mangel der Fähigkeit in die Dinge einzudringen ist gewöhnlich die Quelle aller falschen Urtheile, die man über Gegenstände der Künste und Wissenschaften fällt. Man versaget ungerecht, und verschwendet unverdient seine Lobsprüche, weil man die Dinge nur zur Hälfte, oder das Ganze nur verworren sieht, mit Einem Worte, weil man ein zu kurzes Gesicht hat.

Zwei Personen lesen ein und dasselbe Buch. Der eine siehet nichts als Wörter und Redarten, der andere bemerkt Erfindung, Ordnung, Gedanken, Wendung, Ausdruck. Der erstere liest es Einmahl; und hat genug — denn er bemerkte gleich alles, was er je bemerken wird. Der letztere im Gegentheil fühlet die Unzulänglichkeit einer ersten Beobachtung. Er behält ein reges Andenken an eine Menge von Besonderheiten, von deren Erkenntniß er sich durch eine genauere Bekanntschaft mit denselben versichern muß. Er ergreift das Buch mehrere Mahle; er wägt, er zerlegt es, und betrachtet die Details desselben, die ihm anfänglich entgangen waren. Je mehr er es von nahen betrachtet, je mehr

Aus-

Ausbreitung gewinnen seine Beobachtungen, und je grösser wird die Menge der beobachteten Gegenstände.

Zwei Menschen hören ein und dasselbe Concert. Der eine höret bloß ein angenehmes Rauschen von Instrumenten und Stimmen; gehe er auch hundertmahl in das Concert, er wird nie etwas Anderes hören. Der andere entdeckt in dieser harmonischen Vereinigung der Töne interessante Gedanken, ingeniose Wahlen, mannigfaltige Bilder, mit Geschicklichkeit langsam hinfließende oder mit Stärke dahin rollende Passagen, eine überdachte Zusammensetzung und ein mit Einbildungskraft behandeltes Thema. Nicht zufrieden mit diesem ersten Eindruck will er sich die Wirkungen desselben erneuern, um in seine Eigenthümlichkeiten mehr hinein zu dringen, und sich seiner Entdeckungen mehr zu versichern.

Zwei Menschen betrachten ein schönes Gebäude. Dem einen fällt nur die Masse und die Verzierungen auf; er hat mit dem ersten Blick Alles gesehen, und wendet sich weg. Der andere bemerkt Ideen, Verhältnisse, Kühnheiten, eine Sparsamkeit, einen Charakter, der ihn dahin reißt; er bedarf Zeit und Nachdenken, um sich

sich dieses Werk in allen seinen Theilen eigen zu machen.

Dies ist der Unterschied, welcher sich zwischen einem oberflächlichen und einem durchdringenden Geiste findet.

Nirgends leuchtet dieser Unterschied mehr in die Augen, als bei der Untersuchung, die man über ein Gemälde anstellt. Die Bemerkungen der Einen sind das Geschäft eines Augenblickes, und schränken sich auf sehr wenig Dinge ein; sie möchten ihr ganzes Leben hindurch untersuchen, und würden nie mehr sehen, denn es mangelt ihrem Geiste an der nothwendigen Fähigkeit in die Dinge einzudringen. Die Andern hingegen finden, ich weiß selbst nicht wie viel Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten zu bemerken, deren jede sie zu einer Art von Studium und Betrachtung einladet: denn sie haben einen durchdringenden Geist.

Diejenigen, welche die Dinge nur halb sehen, werden zwar schwerlich einen Grundsatz eingestehen, welcher ihre Eigenliebe beleidiget, und ihr Unglück lieber einem bloßen Mangel des Unterrichts zuschreiben, als die Beschränktheit ihres Geistes offenherzig eingestehen. Haben sie aber auch diese Entschuldigung nicht nur
so

so erdacht, so beweiset sie doch wenigstens ihre Gleichgültigkeit gegen eine Kunst, von der sie sich gewiss Kenntnisse zu verschaffen gesucht haben würden, wenn sie ein wahres Gefühl und wahre Liebe für dieselbe hätten. Dieß gilt dem aufrichtigen Liebhaber, einem Menschen, der, hingerissen von einer mächtigen, herrschenden Liebe, keine Mühe scheut, allen Schwierigkeiten trotzet, um sich nur des Gegenstandes, den er liebt, Meister zu machen.

Außer dieser lebhaften Eindringung, die man besitzen muß, damit einem nichts entgehe, muß man auch eine große Feinheit des Geistes haben, damit man die Dinge so sehe, wie sie sind, und ihren Charakter ganz fasse; denn man kann viel, und dieses Viele schlecht bemerken. Es kommt hier nicht darauf an, jene bizarren Commentatoren nachzuahmen, die in einem Werke Alles finden, nur das ausgenommen, was der Verfasser d. selben hinein zu legen die Absicht hatte, und was wirklich darin liegt. Es kommt darauf an, den Gedanken des Mahlers genau zu fassen, alle Wirkungen, die er hervor bringen wollte, und alle die verschiedenen Mittel zu bemerken, von denen er, um jene zu erreichen, Gebrauch machte. Dieß aber erfordert noch mehr Feinheit und Durchdringung.

Ein durchdringender Geist ist der, welcher mehr sieht, als andere, und ein feiner Geist der, welcher die Dinge besser sieht.

Hat man diese Feinheit des Geistes nicht, so ist man beständig der Gefahr ausgesetzt, sich in seinen gemachten Beobachtungen zu täuschen. Bediene sich auch der Naturforscher der besten Mikroskope, so wird er doch oft Entdeckungen machen, welche ihn zu Trugschlüssen verleiten, und anstatt den Irrthum auszurotten, ihn befestigen, wenn er nicht einen außerordentlich feinen Verstand hat. Vervielfache auch der Physiker seine Experimente noch so sehr, so wird er sich doch in einem Labyrinth von Systemen verirren, welche alle gleich trügerisch und von der Wahrheit entfernt sind, wenn er keinen feinen Geist hat.

Diese Feinheit des Geistes ist vielleicht unter allen Geschenken des Himmels das seltenste. Daher die Streitigkeiten, welche selbst die Geschicktesten und Gelehrtesten trennen, die zwar alle dieselben Dinge sehen, von denen aber jeder einen Grad von Sagacität, der sich mehr oder weniger dem Ziele nähert, in seine besondern Beobachtungen bringt; und da das, was von der Feinheit des Geistes abhängt, keiner geometri-

schen

schen Demonstration empfänglich ist, so bestehet jeder hartnäckig auf seiner Meinung; Hochmuth und Einbildung tritt an die Stelle der Vernunft, und triumphiret allein in dem Widerstand und in dem Zusammenstoß widersprechender Meinungen. Daher die häufigen Klagen der Schriftsteller, welche sie gegen die Entscheidung ihrer Richter erheben, und vorgeben, man lege ihnen Worte und Gedanken in den Mund, die ihnen entweder ganz fremd, oder dem, was sie sich zum Ziele ihrer Schriften setzten, ganz widerstreitend sind.

Zwei Menschen besahen einst die Statüe des Platzes *des Victoires* in Paris: siehst du, sagte der eine, den Engel, der ihm die Krone auf den Kopf setzet; welches bedeutet, daß Ludwig XIV. ein Heiliger ist. — Ei, warum nicht gar, sprach der andere, wenn er ein Heiliger wäre, hätte man ihn in eine Kirche, und nicht mitten auf einen öffentlichen Platz gesetzt.

Diese Leute hatten eben keinen sehr feinen Geist. Und doch sehen wir eine Menge Menschen, welche, ohne eben ganz so stumpf zu sein, eine Art die Dinge zu betrachten haben, welche von der Art dieser erwähnten Menschen nicht sehr verschieden ist.

Man

Man wird über ein Gemählde nie gut urtheilen, wenn man nicht fähig ist, die Details der Theile aus einander zu setzen, aus welchen es zusammen gesetzt ist, und in jedem derselben die Absicht und den Gedanken des Mahlers genau zu treffen.

Ein Gemählde ist einer grossen, sehr zusammen gesetzten Maschine gleich. Um als Kenner von ihr zu sprechen, ist es nicht genug, dass man die Zahl und die Art der verschiedenen Stücke, aus welchen sie besteht, her zu zählen weiss, man muss auch ihre Verbindung, die Aeufserungen ihrer Kräfte und das ganze eingreifende Spiel dieser einzelnen Theile gründlich studieret haben. Hieraus einzig und allein kann man mit Sicherheit auf das Ingeniöse in ihrer Erfindung, und auf die Geschicklichkeit in der Operation des Erbauers der Maschine schliessen.

Mit einem Worte, ein Richter wird, sei es, in welcher Materie es wolle, nie gerecht urtheilen können, wenn er nicht Eindringung oder Schärfe, um alles zu sehen, und Feinheit, um gut zu sehen, hat.

Dritter Abschnitt

des dritten Kapitels.

U e b e r

das gründliche Râsonnement.

Ein Gemählde kennen, und sich dasselbe ganz eigen machen, ist nur die Hälfte dessen, was zu einem Urtheil über dasselbe nothwendig ist.

Eine mit aller gedenkbaren Durchdringung und Feinheit angestellte Untersuchung der Actenstücke gewähret Kenntniss des Processes, aber entscheidet ihn nicht. Mit einer genauen Kenntniss der Thatfache muss man eine vollständige und viel umfassende Kenntniss des Rechtes verbinden, wozu eins der gründlichsten Râsonnements erforderlich ist.

Ich sehe Alles, was in einem Gemählde ist; dieß ist schon viel; aber es ist noch nichts, wenn ich

ich nicht auch Alles das sehe, was darein gehört, oder darin sein muß. Diese zweite Kenntniß, die in einem gewissen Sinne noch nothwendiger ist, als jede andere, kann ich mir nicht anders erwerben, als wenn ich nach richtigen Grundsätzen räsønniere, aus welchen ich ersichtliche Folgerungen ziehe.

Ein Gemählde kann in Ansehung des Grundes eine gute oder schlechte Wahl haben, kann in Ansehung der Gegenstände mit mehr oder weniger Bestimmtheit behandelt, und in Rücksicht des Ausdrucks mit mehr oder weniger Wahrheit dargestellt sein. Die Erfindung desselben kann mehr oder weniger scharfsinnig, die Zusammensetzung mehr oder weniger klug, und die Vertheilung mehr oder weniger weise sein.

Hier sind die Gattungen wohl zu unterscheiden. Jede Gattung hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigenen Schicklichkeiten.

Die erhabene verlangt Adel in den Ideen, Würde in den Gegenständen, Majestät in der Anordnung, Kraft und Nachdruck in dem Ausdrücke;

die einfache erfordert mehr Naivität, und weniger Gefuchtheit;

D

die

die elegante heischt weniger starke Bewegung und mehr Gracie;

die ernsthafte verlangt weniger Stärke und mehr Ruhe;

die traurige, düstre erfordert mehr Härte und weniger Glanz, und

die heitere, lustige mehr Lebhaftigkeit und weniger Feuer.

Es kommt viel darauf an, keiner Gattung etwas zu geben, was für eine andere gehört, und für jede derselben die gehörige Mitte zwischen dem Allzuviel und Allzuwenig fest zu setzen. Alle Stoffe beabsichtigen die Hervorbringung einer besondern Wirkung. Hier muß man das Gute, das Bessere und das Vortreffliche zu unterscheiden wissen. Die Fehler und die Ausschweifungen einer erkaltenden oder dahin gerissenen Phantasie; die Freiheiten, welche das Ansehen der Nachlässigkeit haben, und der Fleiß, welcher in Slaverei ausartet; Alles dieß kann nur von dem bemerkt werden, dem gründlich zu rasonnieren zur Fertigkeit geworden ist, und der eine bestimmte und richtige Logik im Kopfe hat.

Sage man nicht, das Raisonement gehöre nur für die Wissenschaften, und die Künste dürfen sich seinen Ausprüchen nicht unterwerfen. Nichts ist falscher. Das Raisonement ist die allgemeine Fackel, welche ihr Licht über Alles verbreitet. Mit ihr gehet man sicher; ohne sie ist Alles Finsterniß und Chaos. Selbst die mechanischsten Künste handeln nicht ohne Hülfe des Raisonements. Wie könnten die schönen Künste, bei welchen die Hand weniger arbeitet, als der Geist, seiner Herrschaft nicht unterworfen sein? Sie sind, in wie fern sie nicht nach dem blinden Ohngefähr arbeiten, alle Wissenschaften, aber vermittelt aus Grundsätzen nothwendig hergeleiteter Folgerungen.

Ein Gemählde, ich trage kein Bedenken, dieß zu behaupten, ein Gemählde muß, wenn es vortrefflich sein soll, so tief und weise rationiert worden sein, als eine Lehre der Metaphysik. Es würde sogar leicht sein zu beweisen, daß das Raisonement, dessen die Malerei bedarf, viel höher und viel tiefer ist, als in den transcendenteſten Wissenschaften, weil es sich um weit feinere Grundsätze drehet, und vermittelt eines viel geheimnißvolleren Bandes von Grundsätzen zu Folgerungen übergeht.

Soll jedem Dinge der ihm zukommende Charakter gegeben werden, sollen die Gegenstände gewählt, geordnet, contrastieret und so belebet werden, daß die Augen — jene so schwer zu täuschenden Richter — getäuscht werden, so bedarf es Anstrengungen der Urtheilskraft, die vielleicht grösser sind, als die der gewöhnlichen Philosophie. Es ist in der That nicht genug, sich der Wärme einer ungebundenen Einbildungskraft blindlings hin zu geben: ein Gemälde muß ein erwogenes, überlegtes und durchdachtes Werk sein, in welchem das Phlegma der Vernunft dem feurigen Genie zum Zügel dienet.

Dem Mahler ist daher nichts nothwendiger, als ein gutes und gründliches Raisonement, welches ihm bei jedem Stoffe sagt, was er darstellen oder weglassen, liebkosen oder vernachlässigen, verwerfen oder wählen soll. Dieses Raisonement, ohne welches seine Arbeit nie einen wahren Erfolg haben kann, muß in dem, der ihn beurtheilet, eben so gründlich und eben so gut sein. Es ist bei dieser Art von Zusammensetzung wie bei jeder andern; man wird nur dann für einen Kenner derselben gehalten, wenn man im Stande ist, zu beweisen, daß die Dinge das sind oder nicht sind, was sie sein sollen.

Ohne

Ohne Zweifel wird mancher glauben, daß jedermann so viel Verstand besitze, als zur Beurtheilung eines Gemählde's nothwendig ist; allein er irret sich. Die meisten kennen nur die auffallendsten Pflichten des Mahlers. Weiter erstreckt sich ihr Raisonement nicht.

Stellet ein Gemählde nur keine sehr beleidigenden Unregelmäßigkeiten dar, so finden sie gewöhnlich keinen Fehler darin; und sollen sie zwischen dem Bessern und dem Schlechtern, dem Vortrefflichen und Mittelmäßigen entscheiden, so schweigen sie entweder, oder sagen Albernheiten.

Wer nichts, als einen gemeinen Verstand hat, dem sind die Werke guter Meister ohngefähr von gleichem Werthe. Findet er keinen groben Fehler in ihnen, so setzet er sie ohne Bedenken in seinem Urtheil auf einen und denselben Platz. Julius Romanus, Paul von Verona, Domenichino, haben in seinen Augen ein und dasselbe Verdienst: oder wenn er, um sich das Ansehen eines Kenners zu geben, zwischen ihnen einen Unterschied machen will, so siehet man ganz deutlich, daß er selbst nicht weiß, was er sagt.

§ 4 *Dritter Abschn. des dritten Kap.*

Nur der, welcher einen richtigen, scharfen Verstand besitzt, welcher die Eigenschaften und Verhältnisse der Dinge kennt, und aus dieser Kenntniß richtige Folgerungen zieht, die ihn in den Stand setzen, das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden, und den Grund dieser Unterscheidung genau und treffend anzugeben, nur der hat das Privilegium, ein gesundes Urtheil über die Werke der Malerei zu fällen. Hat man die Fähigkeit gründlich und richtig zu rätsonnieren nicht, so wird man von sich selbst nie wissen, worin das wesentliche Verdienst eines Gemäldes besteht, welches die verschiedenen Gattungen und die verschiedenen Grade desselben sind.

Vierter Abschnitt

des dritten Kapitels.

Ueber die gefühlvolle Seele.

Das Raisonnement allein kann uns nichts lehren, als die Richtigkeit eines Gemähltes. Um uns die wahre Schönheit desselben zu entschleiern, muß ihm das Gefühl zu Hülfe kommen. Das Angenehme, das Reitzende der Gegenstände zu fühlen, ist nicht Sache des Philosophen, sondern des Mannes von Geschmack.

Was ist aber dieser Geschmack anders, als ein reges und feines Gefühl, welches unsere Seele der leisesten Eindrücke empfänglich, und in Ansehung der empfangenen Eindrücke äußerst delicat macht? Dieses Gefühl, welches macht, daß wir gleich leicht angenehm und schmerzhaft gerühret werden, ist ein unschätzbarer Instinct, dessen

dessen Mahnungen in der Untersuchung des Schönen nothwendig sind, und dessen Garantie in derselben untrüglich ist. Diesem Gefühl verdanket die Gracie ihre Geburt und ihre große Wirkung; ihm allein ist es vorbehalten, sie hervor zu bringen, und ihrer zu genießen.

Vergebens fragen wir unsere Vernunft, ob uns Etwas gefallen, oder nicht gefallen soll. Hierüber weiß unsere Vernunft sehr wenig. Uns hierüber zu belehren, ist die Sache des Gefühls.

Sage man mir auch noch so viel über die Richtigkeit oder Falschheit eines Accordes, lege man hierüber auch die durchdachtesten Grundsätze und Regeln der Harmonie zu Tage, so müssen doch alle Vernünfteleien dem Zeugnisse meines Ohres weichen, welches, vermittelt des empfangenen schmeichelhaften oder unangenehmen Eindrucks, die Sache unbestechlich entscheidet. Die Vortrefflichkeit oder Schlechtheit einer Speise erkenn' ich nicht durch Raisonnements und Discussionen, werde nur durch das Gefühl davon überzeugt, welches sie im Grunde meines Gaumen erregt, und ihr Verdienst hängt von ihrem Vermögen ab, mein Organ sanft zu kitzeln, oder hart zu stoßen.

Dassel-

Dasselbe ist es mit allen Gegenständen des Angenehmen. Sie äußern alle ihren Werth auf jene lebendige Zartheit des Gefühles, aus welchem der Geschmack entspringt, welchen das unmittelbare Gefühl, vermöge der Schnelligkeit, mit welcher es uns über die Gegenstände belehret, und vermöge der Stärke, mit welcher es uns überzeugt, über die Vernunft erhebt. Die Vernunft ist ein langsamer Führer, der uns die Gegenstände nur nach und nach und allmählich bemerken läßt. Das Gefühl ist eine schnelle, plötzliche Handlung, welche uns die Gegenstände unmittelbar berühren und fassen läßt. Das Urtheil der Vernunft kann man ändern, mildern, schärfen; aber von der einmahligen Entscheidung des Gefühles kommet man nie zurück.

Diese Leichtigkeit, durch das Schauspiel schöner Gegenstände gerühret zu werden, ist ohne Zweifel eins der süßesten Geschenke des Himmels. Wer zu allem dem, was gefallen kann, diese Lebhaftigkeit des Gefühles bringt, genießet eines feligen Daseins. Diese Lebhaftigkeit des Gefühles findet vorzüglich in Gemälden die reizendeste Beschäftigung, und gewähret zur Prüfung und Würdigung derselben die besten und kräftigsten Mittel.

Nichts kann uns von den Gracien der Mahlerei besser Rechnung ablegen, als dieser, empfindsamen Seelen eigene Enthusiasmus, der alles das Feuer, welches die Leinwand belebt, schnell in uns übergehen läßt. Ohne diese Wärme des Gefühles werden uns die grössten Schönheiten entgehen. Wir werden unsere Betrachtungen auf die Richtigkeit der Zeichnung, auf die Wahrheit der Farbe stützen können, aber die Erhebungen, die Entzückungen, die Wuth grosser Leidenschaften, der liebenswürdige Schimmer sanfter Tugenden, die milde Aeufserung zarter Rührungen, die zauberischsten Wirkungen der Mahlerei werden für uns so gut als nicht vorhanden sein.

Die Leichtigkeit, angenehm gerühret zu werden, wird sogar vergebens sein, wenn wir nicht für unangenehme Eindrücke eben so empfänglich sind. Ein lebhaftes, aber zärtlichkeitloses Gefühl wird uns zu nichts nutzen, als uns dummer Weise für plumpe Operationen eines rohen und ungebildeten Pinsels leidenschaftlich einzunehmen. Die ausschweifendsten Uebertreibungen, die übertriebensten Ueberladungen, die niedrigsten Bambochaden hätten dann das ausschliessliche Recht, uns in Entzückung zu setzen; und mit kaltem und gleichgültigem Auge würden wir jene überdachten, weisen und mässigen Züge betrach-

betrachten, welche das Edle und Erhabene erzeugen.

Man genießet der wahren Zaubereien und der hinreissenden Wunder des Pinsels nur dann, wenn man mit einer grossen Lebhaftigkeit des Gefühls eine noch grössere Reinheit desselben verbindet.

Den Malern ist diese lebhafte und zarte Empfindsamkeit durchaus unentbehrlich. Diese unschätzbare Eigenschaft bestimmte auch immer den Unterschied zwischen einem grossen und einem mittelmässigen Mahler. Man siehet deren unter ihnen, deren übrigens ziemlich richtige Werke nichts als Kälte und Trockenheit haben, und die darin beweisen, daß sie des Feuers, der Leichtigkeit, Ungezwungenheit und Gracie gänzlich ermangeln. Die Hand, welche sie zeichnete, wurde von einer unempfindsamen Seele geführt. Andere legten in ihre Werke Bewegung, Leben und Wärme; aber eine Wärme, ein Feuer, welches sie nach dem Ohngefähr hinein warfen, und welches fast immer beweist, daß es ohne Wahl angebracht, und ohne Zweck verschwendet ist. Ihr Pinsel wurde von einem lebhaften, aber zärtlichkeitlosen Gefühl geleitet.

Die Empfindsamkeit, von welcher hier gesprochen wird, welche ein Nichts angenehm rührt, und ein Nichts beleidiget, ist also zur richtigen Beurtheilung der Werke der Malerei eine der unentbehrlichsten Eigenschaften. Nur durch sie können wir die Schönheiten fein und stark auffassen. Für denjenigen, der zur Untersuchung derselben nichts als eine kalte und empfindungslose Seele mitbringt, werden sie immer mehr als zur Hälfte verlohren sein.

Fünfter Abschnitt

des dritten Kapitels.

Ueber

die unparteiische Billigkeit.

Bei keinem Gegenstande, über den man ein richtiges Urtheil fällen will, kann man sich vor der Vorliebe und einem ungünstigen Vorurtheil zu viel hüten. Eins von diesen zu erhalten und in uns fest zu setzen vereinigen sich sehr viele Ursachen, und seine Wirkung wird selbst durch das entschiedenste Verlangen, sich davor zu bewahren, nicht immer gehindert. Man wird, ohne es zu wollen, durch Meinung, Fertigkeit, Parteigeist dahin gerissen, und ist, bei dem besten Willen gerecht zu sein, ein blinder und unbilliger Richter.

Die Mahlerei ist vor den Parteilichkeiten nicht sicher, welche das Herz vor den gesündesten

sten Ideen prädominieren macht. Die Mahler sind, wie die Schriftsteller, den Ränken der Cabalen ausgesetzt, welche sich für und gegen sie erklären und ereifern. Man will die einen heben, die andern stürzen; und es giebt Leute in dieser Welt, welche glauben, ihre Ehre erfordere es, nicht zu dulden, daß sich ein Mahler Ansehen erwerbe, wenn er nicht unter diejenigen gehört, die sie in Protection genommen haben.

Ihr, die ihr die Werke der Mahlerei gut beurtheilen wollt, hütet euch, den tollen Schreibern euer Ohr zu leihen, welche sich zum Vortheil oder zum Schaden gewisser Künstler erheben. Setzet allen diesen Verkleinerungen und Erhebungen eine unerschütterliche Unparteilichkeit entgegen; erinnert euch, daß die Eifersucht der Talente dieselben Coquetterieen, dieselbe Unbilligkeit, dieselbe Hitze hervor bringt, als die Eifersucht der Schönheit.

Wenn man über die Gemälde gut und richtig urtheilen will, muß man den Muth haben, wenn es die Umstände erfordern, die Arbeit eines unbekannten Künstlers zu bewundern, und den Producten des berühmtesten aller Künstler seinen Beifall und seine Lobsprüche zu versagen. Man muß das Ansehen des Mahlers ignorieren, oder wenigstens bei Seite setzen können, um sich bloß

bloß an das Verdienst des Gemäldes zu halten.

Läſſet man ſich von Ideen einnehmen, welche dem Verdienſte des Gegenſtandes fremd ſind, ſo wird es einem mit dieſer Prävention ſo gehen, wie mit gefarbten Gläſern, welche über alles, was man durch ſie hindurch betrachtet, ihre Farbe verbreiten.

Eine Billigkeit, die von jeder Prävention frei iſt, kann übrigens nur die Wirkung von vieler Philoſophie ſein.

Ohne Zweifel wird man ſagen, daß ſehr viele und ſehr groſſe Eigenſchaften von dem gefordert werden, welcher ein richtiges Urtheil über die Werke der Malerei fällen will, und daß folglich ſich nur Wenige etwas ſo Hohes anmaſſen können. Es iſt nicht zu leugnen, daß ſich dieſe Folge dem Geiſte ganz natürlich darbiethen muß, und daß ſie durch das, was uns noch zu ſagen übrig iſt, noch deutlicher werden wird. Aber, alles zuſammen genommen, ſo iſt die Ausſchließung von der Beurtheilung der Werke der Kunſt, mit welcher dieſe Folgerung viele Perſonen belegt, ſo iſt die Schüchternheit, welche ſie noch mehrern beibringen kann, kein hinlänglicher Grund, ſie zu verwerfen.

Es kommt hier auf die Untersuchung dessen an, ob die Sache weiter getrieben, oder ob von einem, der Kenner sein oder werden will, mehr verlangt worden sei, als nothwendig ist; und wenn es wahr ist, daß nichts Ueberflüssiges oder Unnöthiges von ihm gefordert worden ist, so muß diese Folgerung in ihrer ganzen Kraft bestehen, so sehr sie auch den verschmitzten Usurpationen der Halbkenner nur immer entgegen sein mag.

Man wird nun fragen, was man noch außer dem besitzen müsse, um Mahler zu sein. Zwei sehr wesentliche Eigenschaften: Fruchtbarkeit des Genies und Geschicklichkeit der Hand. Der Mahler hat vor seinem Richter nichts, als die Erfindung und die Ausführung voraus; und dies ist wahrlich genug, ihn des rühmlichsten Vorzuges zu versichern. Nur in diesen beiden Stücken sind sie von einander verschieden; in allen übrigen müssen sie einander gleich sein.

Vorbereitende

K e n n t n i s s e.

Studium und Beobachtung

d e r N a t u r.

Kenntniß der Geographie und Geschichte.

Vorbereitung

K e n n t n i s s

Studium und Beobachtung

5. 1. 1885

Kenntnis der Geographie und Geschichte

Ueber die
V o r k e n n t n i s s e
z u r
r i c h t i g e n B e u r t h e i l u n g
d e r
W e r k e d e r K u n s t.

Nur der, welcher von der Natur so sehr begünstiget wurde, daß er von ihr alle die in der Einleitung genannten Eigenschaften erhielt, kann auf den großen Vorzug, ein Kenner der Kunst zu werden, Anspruch machen. Aber, damit ihm die Gaben der Natur hierbei helfen, muß er auch von dem hinzu thun, was er sich selbst zu geben vermag; denn alle diese Anlagen der Natur würden ihn nicht zur richtigen Beurtheilung der Werke der bildenden Künste leiten, wenn er sie nicht mit großer Sorgfalt ausbildete.

Die Natur zeigt uns bei der Ertheilung ihrer Anlagen, Fähigkeiten und Eigenschaften bloß das Ziel, nach welchem wir streben sollen,

und giebt uns in ihnen die Mittel zur Erreichung desselben in die Hand. Uns selbst wird es überlassen, in der Folge von diesen Mitteln Gebrauch zu machen, vermöge einer fleissigen und beständigen Uebung der Fähigkeiten, die wir von ihr erhielten. Wer also die Künste liebt, und ein Kenner und Richter derselben werden will, muß sich, bevor er die wesentlichen, nothwendigen Theile der Kunst selbst studiert, durch das Studium und Beobachtung der Natur, und durch die Kenntniss der Geographie und Geschichte dazu vorbereiten.

E r s t e s K a p i t e l .

Ueber das Studium und die Beobachtung der Natur.

Das Schauspiel der Natur biethet den Studien des Beobachters einen unermesslichen Stoff dar. Ueberlassen wir dem Naturforscher die Mühe, sich in Muthmassungen zu erschöpfen, damit er in die Geheimnisse eindringe, welche die Natur vor uns verbirgt. Unser Gegenstand ist leichter zu ergründen: er befaßt die Wirkungen, welche die Natur uns zeigt, und deren treue Nachbildung die Mahlerei uns darstellen soll.

Ehe wir es aber wagen dürfen zu entscheiden, ob die Copie ähnlich ist, ist es wohl das allergeringste, wornach wir uns bemühen müssen, daß wir uns eine wahre Kenntniss von dem Original erwerben.

Diese Kenntniss kann man nur vermittelt länger und öfterer Beobachtungen erlangen. Der Künstler, welcher hervor bringen, und der Lieb-

Liebhaber, welcher ein Richter des Hervorgebrachten werden will, müssen gleichen Zeitaufwand machen; der eine, damit er sich von dem unterrichte, was er nachbilden will, und der andere, damit er fähig sei zu unterscheiden, was sein Lob oder seinen Tadel verdienet.

Worin aber bestehet dieses Studium der Natur, welches dem zu Folge beiden gemein ist?

Die Natur umfasset eine zahlenlose Menge Körper, deren jeder seine eigene Form und seine eigene Farbe hat. Beobachtet alles das aufmerksam, was diese Körper, sowohl in Rücksicht ihrer Farbe, als ihrer Form, Gemeinschaftliches oder Besonderes, Aehnliches oder Verschiedenes haben. Machet euch die mannigfachen Gattungen genau bekannt, welche die Natur bildete, die Verschiedenheiten, welche sie den Unterarten Einer und derselben Gattung ertheilte, und endlich die Mannigfaltigkeit, welche sie in die verschiedenen Individuen legte, die zu Einer und derselben Gattung gehören.

Dieses Studium braucht nicht so ausgebreitet und kleinlich als das des Naturhistorikers zu sein, welcher seine Untersuchungen bis auf die kleinsten Details treibt, und der die unmerklichsten

sten Besonderheiten zum Gegenstande seiner gelehrten Wißbegierde macht.

Das Studium des Mahlers und seines Richters schränkt sich auf die grossen Theile, auf die sichtbarsten und frappantesten Wirkungen ein. Die Form und die Farbe der bekanntesten lebendigen Wesen, der gemeinsten und gewöhnlichsten Pflanzen, der unbelebten Körper, die unsere Augen am öftersten sehen, dieß sind Gegenstände in der Natur, welche wir vorzüglich und zwar so genau betrachten müssen, daß wir wenigstens im Stande sind, die Geschlechter genau zu charakterisieren, die Gattungen gut abzufondern, und die Individuen einander gut entgegen zu stellen.

Vorzüglich aber kommt alles darauf an, daß wir überall die bessere Wirkung von der schlechtern zu unterscheiden wissen. Denn die Natur, die zwar allein alles Vollkommene hervor bringt, handelt jedoch nicht immer auf eine gleich vollkommene Weise. Selten strenget sie sich des Schönen wegen an; meistens vernachlässiget sie sich selbst, und gewähret nur das Mittelmässige; bisweilen vergiffet sie sich sogar ganz, und giebt das Unförmliche und Fehlerhafte.

Ihre

Ihre Wunder sind fast nie rein und unvermischt. Ihre besten Werke haben fast immer irgend einen Fehler. Es ist daher von Wichtigkeit, die verschiedenen Züge der Schönheit aufzufassen, welche in dem großen Gemälde der Natur zerstreuet sind, um dieselben in der Einbildungskraft vereinigen zu können, um aus ihnen vollkommnere Modelle zu ziehen, als alles, was existiert, ob sie gleich alle nichts enthalten, was nicht wirklich vorhanden wäre.

Auf diese Weise gelangten die Griechen, welche Beobachtungsgabe mit dem feinsten Geschmack verbanden, vermittelt Entlehnungen von den schönsten Körpern, zur Darstellung eines Körpers von vollendeter Schönheit. Und nach ihrem Beispiel muß man so die Natur kennen, daß man im Stande ist, sie gleichsam umzubilden, und mit ihren eigenen Schätzen zu bereichern.

Die Wahl der schönen Theile ist eins von den großen Verdiensten des Mahlers; und dieses Verdienst muß seinem Richter nicht entgehen; er wird es mehr oder weniger bemerken, je nachdem seine Kenntniß von größerem oder kleinerem Umfange, von mehr oder weniger Bestimmtheit ist, und je nachdem er sich mehr oder
weni-

weniger Schönheiten der Natur in seiner Einbildungskraft gesammelt hat.

Alle Körper erfahren Zufälle, welche ihre Form und ihre Farbe ändern; Handlung und Bewegung stellt ihre Theile anders, die Verwüstungen des Wetters und der Jahreszeiten verderben ihre Umriffe, die Nähe und Ferne macht ihre Masse mehr oder weniger merkbar, Licht und Schatten giebt ihnen einen verschiedenen Glanz.

Die Wirkungen, welche aus diesen verschiedenen Zufällen entspringen, kann man nie zu aufmerksam betrachten, um sich dadurch in den Stand zu setzen, über die Wahrheit eines Gemäldes zu urtheilen; sich dadurch in den Stand zu setzen, die dieser oder jener Handlung oder Bewegung angemessenste Stellung, den Grad von Frischheit oder Trockenheit, welcher in einer Landschaft das Klima oder die Jahreszeit bezeichnen soll; die grössere oder geringere Zartheit oder Rauhigkeit, Wohlbeleibtheit oder Hagerkeit, Schwerfälligkeit oder Leichtigkeit, welche die Geschlechter und Alter verschiedentlich angeben muß; die mehr oder weniger blassen Farben, die Schwächungen und Verschiefungen derselben zu unterscheiden, welche die Fernen angeben und bestimmen.

Ein

Ein aufmerksamer Betrachter der Natur wird bemerken, daß sich das Schauspiel einer Landschaft in den verschiedenen Jahreszeiten zum Erstaunen verändert.

Ein neblichter und trüber Himmel, eine dicke und von Dünsten volle Atmosphäre, mit Schnee bedeckte Berge, kothige und verlassene Felder, entblätterte oder zur Hälfte mit todttem Laube bedeckte Bäume, in der Luft herum flatternde Raaben, rauchende Schorsteine, durch Eis im Lauf gehemmte Flüsse, einige sorgfältig und gezwungen in dicke Kleider eingehüllte Wanderer, werden ihm ein einfaches und naives Bild des Winters darstellen.

Ein Himmel, dessen lebhaftes Blau gegen das weißlichte Grau einzelner dicker Wolken absticht, Wie en mit der Frischheit eines jungen, werdenden Grüns, und auf welchen die Blumen anfangen, ihren glänzenden Schmelz zu entfalten, Büsche, die erst beginnen, sich in Grün zu kleiden, grofse Bäume, die vermittelst ihres Zauderns sich zu belauben, noch Spuren des entfliehenden Winters zeigen, überströmende Wässer, Schaaren von Vögeln, die sich den Trieben der Liebe überlassen, das Feld mit Arbeitern bedeckt, um der nahen Ernte die letzten Vorbereitungen zu geben, ein Ton von Frischheit und
Leben,

Leben über alle Gegenstände verbreitet, werden ihm die erfreuliche Idee eines schönen Lenzes herbei führen.

Eine Beleuchtung voll von Glanz und Feuer, welches die Lüfte entflammt, ein blasses, über die Felder verbreitetes, und durch ein unreines und staubichtes Grün unterbrochenes Gelb, ausgetrocknete Gießbäche, äusserst langsam rollende Flüsse, einige verwelkte und sterbende Blumen, kaum bekleidete Schnitter, die unter der Last der Arbeit erliegen, andere, die in aller der Unordnung, in welcher sie heftiger Schweiß und drückende Ermüdung hinwirft, im Schatten liegen, nach Luft schnappende Hunde, von der Sonne verbrannte Gesichter, alle die Wirkungen, welche eine grofse und brennende Dürre bezeichnen, werden ihm die Hitze des vollen Sommers lebhaft mahlen.

Ein heiterer und stillerer Himmel, das Beginnen von dickem Nebel und Reiff, ein schon zur Hälfte entkleideter Erdboden, Blätter von sterbendem Grün, einige schon entlaubte Bäume, frohe Winzer, beschäftigt die Gaben des Bacchus zu sammeln, ländliche Feste, in welchen der junge Wein zur Heiterkeit belebt, schwärmende Freude und Trunkenheit, werden ihm die
letz-

letzten Anstrengungen der Natur im Herbste darstellen.

An der Eigenthümlichkeit der landschaftlichen Lagen, an der Wahl der Pflanzen, an den Veränderungen des Himmels, an den Kleidungen der Landleute wird er die verschiedenen Klimate erkennen können. Er wird unter den Zufälligkeiten unserer Atmosphäre, den heftigen Tumult der Stürme von dem sanften Fächeln des Zephyrs, die starken und lebhaften Farben der Wolken in ganzen Massen, von dem vermittelt leichter Dünste schwach nüancierten Flor, die Wetter, in welchen wir die Explosionen des Blitzes und die Verwüstungen des Hagels erfahren, von den sanften und fruchtbaren Regen unterscheiden, die Gesundheit und Ueberfluß über das Erdreich verbreiten. Er wird mit Einem Worte im Stande sein, in dem Werke des Mahlers die genaue Darstellung der Zufälligkeiten zu erkennen, welche das Schauspiel des Weltalls nach Verschiedenheit der Klimaten und Jahreszeiten vermännigfaltigen, und die gute Wahl dieser Zufälligkeiten, um die grössten und schönsten Wirkungen der Natur nachzubilden, erkennen.

Außer diesen g e m e i n e n Zufälligkeiten, welche den Gegenständen der Natur eine angenehme Mannigfaltigkeit ertheilen, giebt es
deren

deren auch besondere, durch welche die belebten Körper Gefühl und Leben erhalten.

Das Studium derselben ist um desto wichtiger, je mehr von ihrer vollkommenen Darstellung das vorzüglichste Verdienst, und der anziehendste und rührendste Reitz eines Gemäldes abhängt.

Einige dieser Zufälligkeiten sind zur Fertigkeit geworden, und also in gewisser Rücksicht beständig, andere hingegen nur vorübergehend.

Die erstern, die weit leichter aufzufassen sind, als die letztern, bestehen in einem Arrangement der Gesichtszüge, welche die Physiognomie ausmachen; und da in Sachen der Mahlerei die Physiognomie nie täuschen darf, wie wichtig ist es da nicht, das Edle und Niedrige, das Geistreiche und Fade, das Offene und das Versteckte, das Heitere und Düstre, das Anmuthige und das Wilde leicht unterscheiden zu können!

Man darf nicht vergessen, daß die Physiognomie von der Schönheit sehr verschieden ist: diese erfordert nichts als regelmäßige Züge, aus welchen sehr entgegen gesetzte Physiognomien entspringen können.

Das

Das groſſe Studium des Mahlers muß in Anſehung der Miene des Geſichtes weniger das, was die Schönheit deſſelben ausmacht, als dasjenige ſein, was deſſen Phyſiognomie bezeichnet. Er bedarf der Phyſiognomie mehr, als jedes andern Dinges, um ſeinen Figuren den ihnen angemessenen Charakter und Ausdruck zu geben.

Die meiſten Mahler vernachläſſigen dieſes Studium; und daher kommt es, daß ſich das Gefühl in einer Menge von Gemahlden, die übrigens gut gezeichnet und gut gemahlet ſind, durch den gänzlichen Mangel an Charakter und Ausdruck, durch Geſichter, welche entweder ganz verfehlte oder fremde, gleichgültige und dem Gegenſtande widerſprechende Phyſiognomien darstellen, beleidiget findet.

Der Dichter muß ſeinen Perſonen den Geiſt und das Gefühl geben, welches die Rolle verlangt, die ſie in ſeinem Stücke ſpielen ſollen. Soſias darf weder denken noch ſprechen, noch auch handeln, wie *Amphitryo*.

Der Mahler hat kein anderes Hülfsmittel, den Grad von Geiſt und Gefühl zu entſcheiden, als die Phyſiognomie. Er muß daher die Manieren, in welchen die Natur auf den Geſichtern den Charakter mahlt, und dieſelben dadurch
zum

zum Spiegel der Seele macht, in welchem sie sich ohne Verkleidung zeigt, sorgfältig beobachten und auffassen.

Eben so sehr muß sich derjenige, welcher richtig und treffend über Werke der Kunst urtheilen will, bemühen, die unmerklichen Verschiedenheiten kennen zu lernen, deren sich die Natur zur Bezeichnung der verschiedenen Charaktere bedient. Nur vermittelt dieser Kenntniß wird er bei der Betrachtung der Figuren eines Gemäldes entscheiden können, ob sich die Seele in den Zügen des Gesichtes so zeigt, wie sie sich zeigen soll.

Die Zufälligkeiten, die wir vorübergehend nannten, sind die, welche von den Leidenschaften hervor gebracht werden, als welche die Seele aus ihrer natürlichen Lage reißen.

Nicht alle Leidenschaften sind im Allgemeinen gleich heftig. Der Zorn und die Liebe, die Melancholie und Verzweiflung, die Freude und Betrübniß, die Traurigkeit und der Verdruß, die Nacheiferung und die Eifersucht, die Furcht und die Hoffnung bringen nicht dieselbe Art von Bewegung in der Seele hervor, und erfordern in der Miene des Gesichtes eine verschiedene Anordnung der Züge.

Jede

Jede Leidenschaft hat wiederum wenigstens drei verschiedene Zustände: der erste, in welchem sie entstehend oder werdend, der zweite, in welchem sie stark oder heftig, und der dritte, in welchem sie am heftigsten ist.

Dieselben Leidenschaften entflammen sich nicht bei allen Menschen in demselben Grade, und äußern sich nicht bei allen auf dieselbe Weise. Es sind hierbei Verschiedenheiten sichtbar, welche aus dem Charakter der Nation, dem Alter, der Erziehung, dem Stande, dem Temperament und der jedesmahligen Lage des leidenschaftlich gerührten Menschen entspringen. Die Leidenschaften eines Europäers dürfen nicht dieselben sein, als die eines Africaners; anders muß sie wieder der Deutsche, und anders der Franzos äußern. Ein von Natur phlegmatischer Greis dräf sich nicht in eben der Leidenschaft zeigen, als ein lebhafter und brausender Jüngling. Anders gerührt muß der Bauer und der Soldat, und anders der Höfling erscheinen; anders ist die Verzweiflung der stolzen, verlassenen Dido, und anders die der keuschen, entehrten Lucretia.

Welche Menge von Verschiedenheiten, die um desto schwerer aufzufassen sind, je mehr das
Glück

Glück, sie nicht zu vermengen, oft von einem Nichts abhängt.

Der Beurtheiler muß daher diesen Unterschied auch zu machen wissen, wenn er über den Ausdruck, in welchem das schätzbarste Talent des Mahlers besteht, entscheiden will.

Derjenige, welcher die Natur studiret hat, und sie kennt, hat den sehr großen Vortheil, in dem Tumult der menschlichen Leidenschaften den Punct von Bestimmtheit aufzufassen, welcher zwischen dem Zuviel und Zuwenig die Mitte hält.

Ist die Rede von einem schrecklichen Stoffe, wie z. B. die Ermordung der Unschuldigen, so wird er ohne Zweifel viel Bewegung, Verwirrung und Unordnung in dem Gemälde fordern. Er wird von der einen Seite Unmenschlichkeit und Barbarei, und von der andern Trostlosigkeit, Wuth und Verzweiflung verlangen. Er wird haben wollen, daß man ihm eine Menge Mütter darstelle, deren einige schreckhaft und furchtsam fliehen, um ein zartes Kind dem Schwerte zu entziehen, welches dasselbe verfolgt; andere fallen den Henkern zu Füßen, und beschwören sie, dieser theuern Opfer zu schonen; diese strengen sich an, den Streich aufzuhalten,

halten, der ihre Kinder treffen soll, jene betrachten mit stummem Schmerz das schreckliche Schauspiel der unglücklichen Kinder, die todt in ihrem Blute da liegen. Aber vor allem wird er verlangen, daß die leidenschaftlichen Aeufserungen aller dieser Frauen ganz sichtlich die Wirkungen einer Zärtlichkeit zu sein scheinen, die nur bis auf einen gewissen Punct Stärke verleiht, die jedoch immer nahe an die natürliche Schwäche dieses furchtsamen Geschlechtes grenzt.

Viele Thränen, durchdringendes und schneidendes Geschrei, verworrenes Haupthaar, allgemeines Schrecken, Frauen, die in dem Augenblicke ohnmächtig werden, in welchem die Henker sie ergreifen; wiederum andere, die sich denselben widersetzen, aber auf eine Weise, welche ihre Furcht durchblicken, und ihnen nur wenig Kraft zum Widerstande läßt; einige, die sich mit einem Muthe, bei welchem jedoch immer einige Spuren von Furchtsamkeit bleiben, und der bei dem Anblicke des Blutes außer Fassung geräth, mitten in die Schwerter stürzen: — dißs wird er zu sehen billigen.

Aber er wird es unfehlbar tadeln, wenn man unter dem Vorwande der Wuth diese Frauen mit den Henkern in einen Kampf gerathen, und ihnen mit einer wilden Unerfrockenheit

heit den Sieg streitig machen läßt, die wohl Wölfinnen und Löwinnen, welchen man ihre Jungen raubt, eigen sein könnte, die aber in dem Herzen eines Weibes, selbst in dem Augenblicke, in welchem man ihr Kind tödtet, nie Statt haben kann.

Will man eine solche Widersetzung, welche Kraft und Unerfrockenheit ankündiget, so wird er verlangen, daß man einige von den Vätern in dem Gemählde aufführe, und wird nur diesen erlauben, wie Verzweifelte zu handeln, welche ihr Leben verschleudern, und vor dem Anblick von vergossenem Blute nicht zurück schaudern.

Er wird verlangen, daß alle Henker in ihrer Physiognomie etwas Hartes und Wildes, in ihren Bewegungen etwas Starkes und Kräftiges, und in ihren Handlungen Unbiegsamkeit und Unbarmherzigkeit haben.

Aber er wird selbst rathen, daß man die Grenzen der Natur überschreite, wenn sich unter dieser Menge von Henkern nicht einige befinden, in welchen man bei einem so grausen- den Schauspiel, das sie bloß aufführen helfen, die Menschheit leiden sieht. Er wird haben wollen, daß man deren sehe, welchen ihre Grau-

samkeit wehe thut, welche angetrieben und beinahe genöthiget werden müssen, eine so unverdiente Mordung fort zu setzen, und sich für die schreckliche Lage so vieler trostlosen Familien unempfindlich zu machen.

So aufmerksam handelten selbst unsere berühmtesten Mahler nicht immer, weil sie die Natur nicht genau kannten, welche will, daß die Wunden, die der Zärtlichkeit eines Weibes geschlagen werden, eine Empfindsamkeit hervorbringen, die eher geschickt ist, ihre Kräfte nieder zu schlagen, als zu erhöhen, und daß die bis auf einen gewissen Grad gemisshandelte Menschheit selbst in dem Herzen der grössten Barbaren Mitleiden findet. *)

Bei einem zärtlichen Stoffe, wie z. B. der aus dem Wasser gerettete Moses, wird der, welcher die Natur studierte, verlangen, daß die Prin-

*) Der Abbé Laugier nennet Rubens nicht, ob er ihn gleich bei dieser Kritik vor Augen gehabt zu haben scheint. Indess möcht' es doch sehr leicht sein, ihn zu entschuldigen, wenn man auf das Uebermaß von Wuth aufmerksam ist, deren Frauen aus dem gemeinen Volke fähig sind, wenn es ihre Kinder gilt; nur wenige Männer werden so kühn und unerschrocken sein, als jene bei Gelegenheiten der Art sind.

Princessin bei dem Anblick dieses unglücklichen Kindes, das in naher Gefahr ist, in den Wellen umzukommen, von Mitleiden gerühret erscheine; daß ihre Begleiterinnen einen Eifer zeigen, der vorzüglich Gehorsam gegen ihre Gebietherin und einige Menschlichkeit bezeichnet, dieses Kind aus dem Wasser zu retten; daß die Mutter, die sich zur Amme desselben anbiethet, jenes Gefühl von Freude zeige, welches der plötzliche Uebergang vom Unglück zum Glück auf den höchsten Schmerz folgen macht; daß dieß die Freude einer Mutter sei, welche fühlt, daß sie ein Kind, welches man ihr durch ein barbarisches Gesetz geraubt hatte, nun bald wieder in ihren Armen haben wird, eine Freude, welche sie zu unterdrücken sucht, aber nicht gänzlich verbergen kann.

Er wird verlangen, daß man von Seiten der Princessin eine große Seele fühle, welche so glücklich ist, bei einem hohen Range sich ein Herz zu erhalten, voll von Mitleid für die Unglücklichen; daß die Begleiterinnen zwar gerühret scheinen, daß man aber fühle, der Eifer ihrer Gebietherin zu gefallen, bestimme vorzüglich ihre Handlung; daß endlich von Seiten der Mutter die Unmöglichkeit, der Freude zu widerstehen, und die Furcht, sie allzu sehr sehen zu lassen, sichtbar sei.

Fin

Findet er nicht dieses Alles, so wird der Stoff nach seinem Urtheil nicht wahrhaft erschöpft, und in seinem ganzen Umfange, in aller Wahrheit der Natur dargestellt sein.

Siehet er in der Princessin ein Weib, welches weniger menschlich als stolz ist, oder welches nichts als eine gemeine Güte ohne Adel hat; siehet er in den Begleiterinnen Personen, welche ohne Mitgefühl oder mit einigem Widerwillen handeln, oder die wohl gar der natürlichen Herzensgüte der Princessin weniger zu gehorchen scheinen, als einer vorüber gehenden Laune derselben; findet er in der Mutter ein Weib, welches sich entweder dem Gefühl der Freude allzu ausgelassen ergiebt, oder die allzu wenig von demselben zu haben scheint; so wird der Stoff nach seinem Urtheil gänzlich verfehlet sein.

Dieselbe Bewandtniß hat es mit allen andern Stoffen.

Da sich aber die Pflicht des Mahlers nicht bloß auf Zeichnung und Uebergang derselben mit Farbe einschränkt; da ein Gemälde wie ein Gedicht sein muß, wo jede Person ihren Charakter haben, und ihn in allen verschiedenen Lagen behalten muß; da sich, mit Einem Worte, die Manier zu empfinden und das Empfundene auszudrük.

zudrücken, nach den verschiedenen Gewohnheiten und Weisen zu denken, verschiedentlich äußert; so kann nur derjenige, welcher mit einer sehr großen Sagacität beobachtet hat, was die Natur in den verschiedenen Herzen wirkt, und wie sie bei entgegen gesetzten Vorfällenheiten ihre Herrschaft offenbahret oder maskiert, ohne zu irren urtheilen, ob der Mahler die Dinge wahr dargestellt, und die Natur wirklich auf der That ertappet hat.

Dieses Studium der Natur ist in seinen Untersuchungen unendlich. Man darf es aber daher nicht aufgeben, ob man gleich nie an das Ziel, alles zu kennen, gelangen wird. Wenigstens muß man sich bemühen, die gemeinsten Wirkungen aller Art zu entdecken, daß man mindestens das Spiel der Natur im Ausdrücke der gewöhnlichsten Bewegungen des menschlichen Herzens kenne. In seine gehörigen Grenzen eingeschlossen, höret dieses Studium auf, unermesslich zu sein. Nur selten treiben die Mahler die Sache bis auf einen gewissen Punct von Subtilität. Die geschicktesten begnügen sich, in den Leidenschaften nur das Stärkste und Sichtbarste ihrer Wirkungen auszudrücken. Selten entdeckt man in ihren Werken jene feinen Nüancen des Gefühles, deren Bemerkung ein ungewöhnlich scharfes Aug' erfordert.

Wären

Wären sie aber auch eines so hohen Grades von Bestimmtheit fähig, so würd' es für sie von keinem Nutzen sein, weil sie nicht einigen wenigen feinen Geistern, sondern der Menge zu gefallen streben, die sich nur dann für Etwas interessiert, wenn ihr Gefühl lebhaft gerühret wird. Und so hat denn das Detail der Ausdrücke, ob es gleich in Ansehung des Gebrauches, den die Mahlerei davon machen kann, unendlich ist, Grenzen, die selbst bis jetzt noch immer sehr beschränket waren.

Wenn wir übrigens rathen, die Natur in den verschiedenen, hier erwähnten Zufälligkeiten zu studieren, so nehmen wir uns nicht heraus, zu behaupten, daß es nothwendig sei, alle Muskeln, deren Richtung und Spiel zum Ausdrücke der Leidenschaften dienen, mit Namen und Beinamen zu kennen.

Diese Kenntniß könnte grossen Nutzen haben, wenn sie möglich wäre; aber in Rücksicht des Urtheiles, wovon wir hier sprechen, kann man ihrer ganz überhoben sein. Hierzu ist es hinlänglich, die Natur nicht als Anatomiker, sondern als bloßer Beobachter zu studieren, der auf die Wirkung merkt.

Dieses Studium ist Sache der Reflexion und des Gefühles. Es verleiht die Fähigkeit zu entscheiden, ob die Natur gut nachgebildet sei, ohne dafs man darum sagen könne, worin ihre Handlung bestehe.

Die Mahler selbst brauchen die Natur nicht anders zu studieren. Diejenigen, welche sich der Hülfe der Anatomie, in dem Zustande von Unvollkommenheit, in welchem sich diese Wissenschaft befindet, und aus welchem sie schwerlich jemahls zu ziehen sein möchte, bedienen wollten, verdarben viele Zeit mit der Untersuchung einer unendlichen Menge von Muskeln, deren genaue Richtung und deren wirkliches Spiel vielleicht nie ganz ergründet werden wird. Und was erfolgte daraus? — Damit man nur von ihnen nicht sagen sollte, sie hätten sich ganz ohne allen Erfolg bemühet, überluden sie, um für gelehrte Zeichner angesehen zu werden, ihre Gemälde mit scheußlichen Figuren, welche einem zerlegten Körper ähnlicher waren, als wirklichem lebendigen Fleische.

Der grofse Michel Angelo excellierte in dem Mißbrauche dieser lächerlichen Gelehrsamkeit. — Die Anatomie kann dann für die Malerei von grossem Nutzen sein, wenn man von den Kenntnissen, welche sie mittheilet, einen nüch-

nüchternen Gebrauch machet. Die äussern Erscheinungen in dem Augenblicke der Handlung zu studieren, dieß ist das Wesentlichste. Nur dadurch kann man das wirkliche Spiel der Muskeln, und den Grad ihrer Anschwellung unter einer mit ihrer Epidermis bedeckten Haut kennen lernen.

Natürlicher Weise muß das Studium des Liebhabers der Kunst, der ein Richter derselben werden will, von grösserem Umfange sein, als das Studium des Mahlers, weil es alle Gattungen umfassen muß. Der Mahler kann seinem natürlichen Geschmacke folgen, der ihn zu einer gewissen Gattung zieht, und sich einzig und allein auf diese einschliessen. Er wird es sogar vermeiden, sich in andern Gattungen, für welche er keinen Geschmack hat, zu üben, wenn er es zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit bringen will.

Die Kunst ist grenzenlos, und das Talent des Künstlers ist es bei weitem nicht. Die meisten Künstler würden weit vollkommener geworden sein, wenn sie dem Winke der Natur gefolgt wären, sich auf diejenige Gattung eingeschränkt hätten, für welche sie ihnen die glücklichsten Anlagen gab, und nur darauf hin arbeiteten, sich die Kenntnisse vollkommen zu erwerben, welche
diese

diese Gattung erfordert, und sich ihre Hand mühsam für dieselbe zu bilden. Aber unglücklich genug zwinget sie oft der Mangel, nicht nach ihrem, sondern nach dem Geschmacke derer zu arbeiten, welche sie anstellen. Sie mahlen — nicht diejenige Gattung, der sie gewachsen sind, sondern die, welche die meisten Käufer findet, weil sie für Geld arbeiten müssen. Weit entfernt, ihre Werke langsam und nach und nach zu vervollkommen, werfen sie alles aufs eiligste hin, denn sie brauchen Geld. Die Armuth mit einem Worte, welche alien Talenten so große Hindernisse in den Weg legt, nöthiget sie, ihrem Genie zuwider, und in einer fördernden, eiligen Manier zu arbeiten, welche sie von jeder Vollkommenheit entfernt.

Der Mahler muß, wie jeder andere Mensch von Talent, Hülfsmittel haben, welche ihm die Freiheit lassen, nach seiner Neigung zu arbeiten, und alle erforderliche Zeit an seine Arbeit zu wenden.

Jene stolze Reiche, welche mit Gemälden, deren Preis höher ist, als ihr Werth, ihre Cabinette mit großen Kosten anfüllen, würden weit besser thun, wenn sie einen Theil dieser Kosten auf Unterstützung und Aufmunterung dürftiger Künstler verwendeten. Es würde ihnen zu größerer

größerer Ehre gereichen, wenn sie dem Verfalle der Kunst zuvor kämen, als daß sie die alten Reichthümer derselben zusammen häufen.

Dem sei jedoch wie ihm wolle, so erfordert das Richteramt in der Mahlerei Studien, welche keine andern Grenzen als die der Kunst haben. Man darf sich nicht allein auf den besondern Geschmack, der uns eine gewisse Gattung lieben macht, nicht einschränken; sondern es ist sogar nothwendig, aus Furcht, dieser unserer Lieblingsgattung einen Vorzug zu geben, welchen sie vielleicht nicht hat, gegen diesen besondern Geschmack auf unserer Huth zu sein. Es kommt alles darauf an, daß man jede Sache nach ihrem Werthe schätzt, und nicht einer bizarren Vorliebe zu Gefallen seine Lobpreisungen verschwendet, oder aus dem Instinct eines grillenhaften Widerwillens seine Bannstrahlen schießen läßt. Nur dem gebe man den Vorzug, welches denselben verdient, setze jede Gattung in den Rang, der ihr gebührt, und spreche so jedem Gemälde den Grad von innerer Vortrefflichkeit zu, der ihm eigen ist.

Zweites Kapitel.

Ueber die Kenntniß der Geographie und Geschichte.

Was würde man über die Anordnung einer Bühne sagen, deren Decorationen für das Trauerspiel Dschengis-Kan zum Beispiel die Gebäude des Platzes Vendome und des Louvre zu Paris vorstellten? was würde man sagen, wenn die Schauspieler darin so gekleidet erschienen, wie man sich zu London oder Amsterdam kleidet? Niemand, dünkt mich, würde Bedenken tragen, zu entscheiden, daß diese Anordnung albern und lächerlich sei.

Fehler dieser Art kommen in Gemälden sehr häufig vor, und man darf nicht glauben, daß es kleine Fehler sind.

Das Costum, oder das Uebliche ist eine sehr wesentliche und sehr viel umfassende Kenntniß, da sie alle die Eigenschaften in sich begreift, welche den Orten und den Zeiten eigen sind.

sind. Diese Kenntniss muss den Pinsel des Mahlers führen. Alles, worin gegen diese Kenntniss gefehlet ist, ist tadelnswürdig und anstössig.

Ihr wählet eine Handlung, zur Darstellung Der Ort der Scene ist in Aegypten. Es ist hierbei nöthig, mich wirklich nach Aegypten zu versetzen. Vermittelt der Wahl der Landschaft muss ich gezwungen sein zu erkennen, dass ich wahrhaftig in einem fremden Lande bin, und zwar sogar nicht nur in irgend einem beliebigen fremden Lande, sondern in jenem Theile von Africa, der so charakterisiret ist, dass ich ihn mit keinem andern verwechseln kann.

Aber, wie ist diese Wirkung hervor zu bringen? — Durch geographische Kenntniss des Ortes. Man weiss aus der Geographie, ob das Land eben oder gebirgig; ob das Klima trocken und hitzig, oder kalt und feucht ist. Man weiss, ob es Pflanzen, Bäume und Thiere von einer besondern Art hat. Man weiss endlich, dass die Einwohner eine ihnen eigene Farbe, Physiognomie und Art sich zu kleiden haben. Unter allen diesen verschiedenen Details wählet man die aus, deren Wirkung am grössten ist, oder nimmt sie, wenn es der Stoff nur einiger Massen erlaubt, insgesammt auf. Und so ist denn die Scene bestimmt, und zur Genüge und vollkommen

men charakterisiert. Das Costum des Ortes ist in seinem ganzen Umfange beobachtet.

Ihr wollet eine Geschichte darstellen, in welcher alte Griechen oder Römer handeln. Es kommt hierbei darauf an, mich ganz in jenes merkwürdige Alterthum zu versetzen. Ich muß wirklich fühlen, daß ich um zwei tausend Jahre zurück gesetzt bin, daß ich mich mit einem Jahrhundert beschäftige, welches mit dem meinigen nichts gemein hat.

Wie ist diese Wirkung hervor zu bringen? — Durch die historische Kenntniss der Zeit. Man weiß aus der Geschichte, welches der Geist, die Sitten, die Gewohnheiten, die Gebräuche der Griechen und Römer waren. Man weiß, daß sie ein Aeufseres hatten, welches, sei es nun wegen der Miene des Gesichtes, wegen der Art sich zu kleiden, oder wegen der Art sich zu verhalten und zu handeln, wegen der Waffen, derer sie sich bedienten, wegen der Form ihrer Villen und Gebäude, oder endlich wegen der Religionsvorstellungen und Polizeiverordnungen, von dem unsrigen ganz verschieden ist.

Fasset man von diesen besondern Gegenständen die ersichtlichsten und merklichsten auf, so wird das Jahrhundert der Handlung vollkommen

men bestimmt, die Nation weislich charakterisiert, und das Costum der Zeit sorgfältig beobachtet worden sein.

Dies sind mit nichten geringfügige, zu beobachtende Umstände, die nichts als eine leere Subtilität bewiesen, und dem Gehalte des Gemähltes nichts als mittelmässige Vorzüge ertheilten.

Was kann die Malerei anders bezielen, als uns eine so wahrscheinliche Darstellung von der Sache zu geben, daß unser Geist getäuscht werde, und die Wirklichkeit selbst zu sehen glaube? Daher ist alles dasjenige, welches diese Wahrscheinlichkeit zerstöhret oder vermindert, gegen das Ziel der Malerei; daher ist alles, was zur gänzlichen Darstellung jener Wahrscheinlichkeit beiträgt, des Malers wesentliche Schuldigkeit; daher ist das Costum des Ortes und der Zeit einer der wichtigsten Theile der Kunst.

Pouffin ist vielleicht der einzige unter den Malern, welcher die Nothwendigkeit, den Ort und die Zeit der Handlungen, die er mahlen wollte, genau zu charakterisieren, in ihrem ganzen Umfange fühlte. Vielleicht wissen ihm viele die Untersuchungen, die er darum anstell-

anstellte, um seinen Gemälden den Abdruck des wahrhaftigen Costumes auch sogar in sehr grossen Kleinigkeiten, welche dem Jahrhundert und dem Lande eigen waren, zu geben, keinen Dank. Indes ist es doch gewiss, daß ihm diese Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu grosser Ehre gereicht. Sie giebt seinen Werken einen Grad von Vollkommenheit, welcher unendlich anzieht. Sie beweiset von seiner Seite ein weises Verlangen, denjenigen Augen zu gefallen, die für ihn von weit grösserer Wichtigkeit, als die des Pöbels waren; und diese seine Aufmerksamkeit und Sorgfalt sollte allen denen, die in der Kunst excellieren wollen, zum Muster dienen.

Es ist leicht voraus zu sehen, daß man dagegen einwenden werde, man fodere allzu viel. Man soll also, um Mahler und Richter in der Malerei zu sein, die eine Hälfte seines Lebens mit Reisen durch die Welt, und die andere Hälfte mit Lesung der Geschichte zubringen. Welche Arbeit! welches unendliche Studium! welcher Abgrund! — — Nein, von allem dem nichts. Lasset uns die Schwierigkeiten nicht muthwillig anhäufen, um einen Vorwand zur Vernachlässigung seiner Pflicht zu haben. Die Trägheit bildet sich gern Schwierigkeiten ein, und die edle Eifersucht überwindet gern Hindernisse.

Die Geographie und Geschichte find, wer wüßte das nicht! Wissenschaften, deren jede allein ihren Mann ganz erfordert. Aber das, was man in Bezug auf die Malerei von ihnen zu wissen braucht, ist bei weitem nicht so unermesslich, als man glaubt. Man hat der Hülfsmittel, sich die Arbeit zu erleichtern, im Ueberflufs.

Es wäre vielleicht zur Vollkommenheit der Kunst zu wünschen, daß man in alle Theile der Welt Mahler wie Vernet schickte, welche uns die vorzüglichsten Ansichten davon gäben; daß sie Oudri's, um die Thiere darzustellen, und Chardins bei sich hätten, um die Sitten der Einwohner in ihrer Naivetät zu schildern. Die Studien von Männern von solchen Verdiensten würden zu Mustern dienen, und man würde sie bei Gelegenheit zu Rathe ziehen.

Indefs kann man sich, bis wir dieses Hülfsmittel in Händen haben werden, ohne die Erde und das Meer weit umher durchirret zu haben, vermittelt der Beschreibungen, die wir von so vielen Ländern besitzen, eine hinlängliche Kenntniss von ihnen erwerben. Die Geschichte der Reisen des Abbé Prevôt gewähret alle in dieser Hinsicht nöthige Aufklärung. Mit Hülfe dieses einzigen Werkes kann man alle vier
Theile

Theile der Welt mahlen, die Gegenden und Klimate derselben so charakterisieren, daß keins von ihnen den andern ähnlich, und doch immer wahr ist. Die Mahler sollten alle dieses nützliche Werk haben, und es in den Augenblicken, wo sie ihren Pinsel ruhen lassen, zum Hauptgegenstande ihrer Lectüre machen. Sie würden daraus eine unendliche Menge von Dingen lernen, welche sie in den Stand setzten, ihre Erfindungen zu vermännigfaltigen, und ihre Zusammensetzungen zu vervollkommen. Sie würden darin die Sitten, die Gebräuche, die Kleidungen der verschiedenen Völker finden; würden die verschiedenen Producte der Natur in den verschiedenen Ländern sehen, und von den Platten Vorthail ziehen, auf welchen die meisten jener Dinge sorgfältig abgezeichnet sind. Und lesen sie auch dieses Werk nicht, so haben sie es doch, um es bei zu behandelnden Gegenständen, deren Scene ihnen nicht recht bekannt ist, zu Rathe ziehen zu können.

Ihr aber, die ihr über Gemählde urtheilen wollet, müßet die geographischen Kenntnisse, die euch fehlen, aus diesem Werke schöpfen. Ihr werdet sie darin in so großem Umfange und so detailliert finden, als sie es sein müssen, wenn ihr von den Eigenthümlichkeiten jedes Landes, von dem Charakter und den Sitten aller Nationen



tionen eine deutliche Idee erhalten wollet. Bei dieser Belehrung werdet ihr dem Mahler leicht Gerechtigkeit widerfahren lassen können, werdet seine Genauigkeit, die Orte durch die ihnen eigenen Attribute zu mahlen, seine Aufmerksamkeit, aus seinen Landschaften alles zu entfernen, was bloß das Erzeugniß seiner Laune und seiner Einbildungskraft ist, und Dinge in ihnen glänzen zu machen, welche eine hinlänglich gründliche Kenntniß der Naturgeschichte und der Künste ankünden, mit verdientem Lobe belohnen. Die Bekleidungen der Figuren, die Pflanzen, die Thiere, die Architektur der Gebäude werden die vorzüglichsten Gegenstände eurer Untersuchung und eurer Kritik sein; und wenn ihr in allen diesen Rücksichten Züge bemerkt, welche eine grobe Unwissenheit zeichnete, so werdet ihr sie, sei auch die Kunst, die übrigens in dem Gemählde herrschet, auch noch so groß, dem Künstler gewiß nicht zum Verdienst anrechnen.

Zwar sind allzu merkliche Fehler dieser Art nicht sehr gemein; zwar siehet man in Gemälden keine Türken in Perücken und kurzen Kleidern, keine Chinesen mit einem Turban auf dem Kopfe, keine Peruvianer in Pelz, und keinen Canadianer in Seide gekleidet; aber selten treibt man die Genauigkeit so weit, daß man
jeder

jeder Nation ihre wahre Kleidung gäbe. Selten findet man nicht ohngefahr dieselbe Art von Bäumen und Pflanzen in allen Ländern wiederholt. Gewöhnlich siehet man Arten der Architektur an Orten angebracht, worin man dieselben niemahls kannte.

Dies sind Flecken in einem Gemälde, welche den Augen eines aufmerksamen Betrachters, und dem Tadel eines die Sache genau nehmenden Richters nie entgehen werden.

Mit dem Costum der Zeit ist es ebenso, wie mit dem Costum des Ortes. Die Pflicht des Mahlers schränkt sich mit nichten bloß darauf ein, daß er die Orte durch ihre Eigenthümlichkeiten charakterisiere. Er darf auch nicht einer Zeit das geben, was nicht in ihr, sondern in einer andern vorhanden war. Anachronismen und Parachronismen sind ihm ebenso streng verbothen, als dem Geschichtschreiber. Was ist der Geschichtsmahler anders, als ein aufrichtiger und genauer Erzähler einer Geschichte, der die Dinge weder in frühere noch in spätere Zeiträume setzen darf?

Mit welchem Auge kann man in einer Himmelfahrt der Maria den Himmel mit einer Menge Heiligen angefüllt sehen, welche zuverlässig
alle

alle mehrere Jahrhunderte später lebten? Wie kann man in dem Augenblicke, in welchem Heliodor, der die Schätze des alten Tempels plünderte, von den Engeln gezeißelt wird, die Gegenwart eines Papstes ertragen?

Fehler der Art, zum Trotz aller historischen Wahrheit keck begangen, bringen selbst den unwissendsten Pöbel auf; und es ist sogar nicht einmahl zu befürchten, daß sie je sehr gemein werden werden.

Aber wie viel werden deren begangen, die zwar weniger gegen die Wahrheit verstoßen, die aber dennoch die Zeiten und Jahrhunderte nicht minder verwirren!

Man findet große und lange Bärte in Zeiten, wo man, wie man gewiß weiß, keine Bärte trug. Man siehet Kleidungen, Kopfputze, Waffen, Standarten, Werkzeuge, Zeichen der Würde, die nur in Zeiten gebräuchlich waren, welche von der Zeit der Handlung sehr weit entfernt sind. Man bemerkt Harnische, Möbeln, Geräthschaften, die ganz offenbahr dem Jahrhundert nicht zugehören, zu dessen Gunsten man sie ausstellt. Man findet Gebäude, deren Form, Architektur und Verzierung um mehrere Jahrhunderte entweder älter oder neuer ist.

Dieß

Dies sind eine Menge von Anachronismen und Parachronismen, die in sehr vielen guten Gemälden die große Unwissenheit des Mahlers darthun, und das zarte Gefühl des aufgeklärten Betrachters beleidigen *).

Das einzige Mittel, Fehler der Art nicht zu begehen, ist Kenntniß der Geschichte. Der Mahler hat nicht immer die Muße, sie zu studieren, und sich durch sie gründlich zu unterrichten. Er muß wenigstens Personen, denen Kenntnisse dieser Art nicht abgehen, um Rath fragen, und nicht eher Hand ans Werk legen, als bis er von den Sitten, den Gebräuchen und dem Ueblichen der Zeit eine ganz deutliche Idee erhalten hat.

Der Beurtheiler der Gemälde muß aus noch stärkerm Grunde die Geschichte vollkommen genug kennen, um diese Verwirrung der Epochen nicht zu dulden. Wenn er alte Römer auf guten Stühlen oder breiten Fauteuils zu Tische sitzen, wenn er Christum mit der Oblatenschaale in der Hand seinen Aposteln das heilige Abend-

*) Diese, obgleich strengen, aber doch gerechten Forderungen in Rücksicht des Ueblichen werden in der Folge, bei der eigentlichen Betrachtung desselben, sehr gemildert werden.

Abendmahl reichen sieht, wenn er in Leder gebundene Bücher mit Rücken und Schnitt und auf zusammen gebrochene Blätter geschriebene Briefe in den Händen der Lehrer oder Philosophen des Alterthums, und tausend andere Albernheiten der Art sieht, so muß er durch den Vorwurf der Unwissenheit die Gewalt rächen können, welche der Geschichte angethan wurde.

Die historische Wahrheit, welche in den Gemälden herrschen muß, erfordert vor allen eine reine Idee, und einen lebhaften Ausdruck des Charakters. Wenn man einen Alexander mahlt, so ist es nicht genug, keinen alten Graubart, oder keinen Menschen von hohem Wuchse aus ihm zu machen; man muß ihm eine große Lebhaftigkeit des Geistes, eine hohe, stolze, furchtlose Seele geben, und die Quelle seiner Laster und Tugenden immer aus irgend einer starken Leidenschaft herleiten.

Stellet man den August dar, so ist es nicht genug, ihm keine ernste, strenge Miene und keinen wilden Blick zu geben; man muß ihm auch eine edle, stille Seele geben, fähig, ein großes Reich zu beherrschen und dasselbe glücklich zu machen.

Wenn

Wenn ich den Cicero in dem Senat sehe, so will ich, daß von Seiten seiner alles eine männliche und siegende Beredsamkeit, den Ton und das Wesen eines eifrigen Patrioten, das Feuer eines erhabenen Genies, und den Glanz einer grossen Seele ausdrücke.

Wenn ich Moses an der Spitze des Israelitischen Volkes erblicke, so will ich einen Mann sehen, der voll von jenem Feuer, jenem festen Vertrauen ist, welches die Inspiration des Gottes anzeigt, auf dessen Befehl er handelt; so will ich fühlen, daß ich mit einem Wunderthater zu thun habe, dem die Natur gehorcht, und der von seiner Gewalt nur darum Gebrauch macht, um das Reich des obersten Gebiethers zu gründen, oder dessen Allmacht zu rächen.

Ein heiliger Johannes der Täufer in der Wüste wird mir nicht Genüge leisten, wenn ich unter einem bußfertigen und strengen Aeufsern nicht das Innere von einer reinen Seele entdecke, deren Eifer mit Lebhaftigkeit handelt, deren Milde voll von Herablassung ist, deren Entwürfe von jeder Rücksicht auf eigenes Interesse unendlich weit entfernt sind.

Diese

Diese Züge sind in der That für den Mahler sehr schwer aufzufassen, und erfordern von Seiten seiner das tiefste Nachdenken.

Um den wahren Charakter einer Person, wenigstens den, der in ihrer Handlung die Hauptrolle spielen soll, zu kennen, muß er ihn in ihrem ganzen Betragen studieren; muß er ihn vorzüglich in jenen Augenblicken nehmen, wo die Seele, hingerissen von ihrer herrschenden Neigung, gezwungen ist, die Maske der Verstellung abzuwerfen, und sich unverhüllt zu zeigen. Nur auf diesem Wege wird es ihm gelingen, das Eigenthümliche des Charakters seines Helden entschieden darzustellen.

Er muß sich eine bestimmte und feste Idee von ihm machen; muß sodann, der Kenntniß zu Folge, die er von der Natur hat, den Ausdruck dieser Idee suchen und fixieren; und sie endlich, in den verschiedenen Situationen, worin sein Held erscheint, erhalten, und ihn unter den unähnlichsten Umständen immer so handeln lassen, wie ein Charakter von dieser Mischung und Stimmung natürlicher Weise handelt.

Und thut er dies, so ist der Charakter, als Charakter an und für sich, vollkommen.

Vom Dichter fordert man diese Vollkommenheit — warum sollte man sie vom Mahler nicht auch zu fordern berechtigt sein? — Man tadelt einen dramatischen Schriftsteller, wenn seine Charaktere verfehlt sind, wenn sie Widersprüche enthalten, oder sich selbst unähnlich werden. Fehler der Art gehören unter diejenigen, die sein Ansehen am meisten schmählern. Warum sollte man es einem Mahler verzeihen, wenn er sich entweder aus Unwissenheit, oder aus einem Mangel an Beurtheilungskraft, in dieser Rücksicht Freiheiten erlaubt? Sind die Gesetze der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit nicht für beide dieselben?

Jedoch, wie viel Mahler giebt es, welche sich bemühen, ihren Werken diese wesentliche Vollkommenheit zu geben? Gewöhnlich glauben sie ihren Gegenstand gut erfunden zu haben, wenn sie nur diejenigen Actörs hinein gebracht haben, welche nothwendig zur Handlung gehören, und wenn sie ihnen diejenigen Stellungen gegeben haben, welche zur Bezeichnung der Handlung am besten sind. Die meisten vernachlässigen den Ausdruck der Charaktere. Dieser Ausdruck entspricht fast nie den Eindrücken, welche die Lectüre der Geschichte in dem Geiste des Betrachters zurück liefs,

Man hüte sich sehr, bei der Beurtheilung der Gemähldes sich so leicht befriediget finden zu lassen.

Kennt man die Geschichte der dargestellten Handlung vollkommen, so wird man ohne große Schwierigkeit einsehen, ob der Mahler denjenigen Augenblick wähle, der am geschicktesten war, die Charaktere hervor gehen zu machen, und ihnen allen den Spielraum zu geben, dessen sie empfänglich sind. So wird man endlich einsehen, ob die Charaktere, die er darstellte, die eigentlichen Charaktere der Geschichte sind, und ob sich in allen verschiedenen Situationen, in welche er seine Personen setzte, die Charaktere derselben gleich bleiben.

Diese Gegenstände werden für den Betrachter eines Gemähldes den Stoff einer Kritik abgeben, welche über das Genie des Mahlers entscheidet. Er wird der Richtigkeit der Zeichnung und der Schönheit der Farbengebung das Lob ertheilen, was sie verdienen; aber unbefangen und offenherzig tadeln, wenn er bemerkt, daß der Held, den man ihm darstellte, nicht der ist, welchen die Geschichte schilderte, oder wenn er in einer Folge von Gemählden, welche verschiedene Züge aus seinem Leben darstellen, nicht

nicht immer Einen und denselben Menschen findet.

Sogar bis auf die allegorischen Gemähde hinab, müssen die in denselben dargestellten Figuren Wahrheit des ihnen angemessenen Charakters haben.

Will man die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Stärke, den Neid, den Haß, die Liebe u. s. f. dichterisch personificieren, so muß man nicht nur, vermittelt sehr deutlicher und entschiedener Attribute, den Betrachter sich zu irren hindern, sondern auch vorzüglich sich bemühen, solche Köpfe und Physiognomien zu erfinden, welche die darzustellende Sache so charakterisieren, daß man darüber nicht ungewiß sein kann.

Charakterlosigkeit macht die allegorischen Zusammensetzungen der Mahler oft so zweideutig, daß sie eines langen Commentars bedürfen. Man siehet schöne Figuren; weiß aber nicht, wer sie sind. Sie sind ein Räthsel, welches jedermann nach seiner Einbildung auflöst, und wobei man, wenn man die Auflösung hört, erstaunt, daß man sich, in einer so großen Nähe von der Darstellung, so weit von der Sache selbst befand.

Ein Mahler, der Fehler dieser Art begeht, zeichne und coloriere er auch noch so schön, verdienet nicht mehr Nachsicht, als ein Dichter, der in sehr schönen Versen ein sehr schlechtes, charakterloses Trauerspiel machte.

Nothwendige Kenntnisse.

Betrachtungen

über die

wesentlichen Theile der Kunst.

Erster Theil.

Zusammensetzung.

Notwendige Kenntnisse.

1. Teil

Mathematische Wissenschaften.

2. Teil

Physikalische Wissenschaften.

Ueber
die wesentlichen Theile
der
Mahlerei.

Um die Producte einer Kunst beurtheilen zu können, muß man Kenntniß der wesentlichsten Theile der Kunst besitzen. Man muß wissen, was die Vernunft, die höchste Gesetzgeberin der Künste, von demjenigen zu fordern berechtigt ist, der es unternimmt, die Werke der Natur nachzuahmen; man muß Kenntniß der verschiedenen Mittel haben, welche die Kunst zur Darstellung ihrer Gegenstände anwendet, und vermöge langer Beobachtung und eines tiefen Studiums sich die Fertigkeit erworben haben, die Natur des dargestellten Gegenstandes mit der Art und Weise oder dem Charakter der Darstellung zu vergleichen, um zu beurtheilen, in welchem Grade der Vollkommenheit der Künstler dem geistigen Theile der Kunst Genüge leistete.

Ein Versuch zur Bildung des Geschmacks für Werke der bildenden Künste kann also nichts leisten, als sich bemühen, die Leser desselben auf die wichtigsten Theile der Kunst aufmerksam zu machen, sie auseinander zu setzen, um von diesen Theilen in ihnen eine deutliche Idee zu erwecken; und die Anwendung der gegebenen Idee auf vorliegende Kunstwerke dem eigenen Nachdenken überlassen. Es kann aber hierbei nicht fehlen, daß diese Auseinandersetzung der wichtigsten Theile der Kunst nicht für den Künstler selbst geschrieben zu sein scheinen sollte.

Dieser wichtigen Theile der Kunst aber sind nicht mehr als drei: bei der Beurtheilung eines Gemählde's muß

I.) die Zusammensetzung,

II.) die Zeichnung, und

III.) die Farbengebung oder das Colorit

in Betracht gezogen werden.

Die Güte und Vortrefflichkeit eines Gemählde's hängt von der Art und Weise ab, wie es zusammen gesetzt, wie es gezeichnet,
net,

net, und wie es coloriert worden ist; jedoch nicht, wie es im Allgemeinen, sondern in besonderem Bezug auf den gegebenen einzelnen Fall in Rücksicht dieser drei Punkte behandelt worden ist.

Dasjenige Gemählde, welches in Einem dieser drei Stücke excellirt, ist über das Mittelmässige; welches bei besonderer Rücksicht auf die Natur des Stoffes in allen dreien vortrefflich ist, ist ein vollkommenes Gemählde.

E r s t e r T h e i l.

Ueber die Zusammensetzung eines Gemähltes.

Ausgerüstet von der Natur mit der Gabe zu sehen betrachtet der Künstler die Natur. Sie erscheint ihm in mancherlei Gestalt, biethet ihm Zusammensetzungen, Wirkungen, Beleuchtungen u. s. f. dar, die auf seine Seele verschiedene Eindrücke machen. Er siehet Stellungen, Bewegungen, Aeufserungen gerührter Zustände, von denen einige ihn gleichgültig lassen, andere aber theils unangenehm, theils angenehm rühren; Umrisse, deren Eckigkeit sein Gefühl beleidiget, andere, deren Sanftheit, liebliche Rundung, wellenförmige Biegung seinem Auge schmeichelt.

Er siehet bei geschichtlichen Vorfällen, worin mehrere Menschen verwickelt sind, Personen, welche das Interesse an der Handlung ungemein äußern; er bemerket, daß Eine und diesel-

dieselbe Handlung verschiedene Momente hat, deren einer interessanter und rührender ist, als der andere; er beobachtet den feinen Faden, welcher einzelne Gruppen zusammen hält, und aus ihnen allen ein Ganzes macht.

Was der historische Mahler hier beobachtete, ist der Gegenstand seiner Nachbildungen.

Er wählet sich nun aus der Geschichte einen Stoff, denkt sich die dabei interessierten Personen, stellet sich vor, wie sich die Thatfache wirklich zugetragen hat, oder zutragen hätte können; dieses Geschäft des Künstlers nennet die Sprache der Kunst die dichterische Erfindung. Dieser dichterisch erfundene Stoff aber ist noch ohne Ordnung; er kann verschieden geordnet, sehr verschiedene Wirkungen thun. Die Auswahl derjenigen Ordnung, welche, als Werk des Pinsels betrachtet, die schönste, und als Werk einer überlegamen, geistigen Kunst, diejenige Wirkung hervor bringt, welche die Gesetze der Kunst im höchsten Grade erfüllet, welche mit der Natur des Stoffes am innigsten verwandt ist, die Kunst auf ihrer vortheilhaftesten Seite zeigt, und also auf den Betrachter den meisten Eindruck macht, dieß ist das Geschäft der mahlerischen Erfindung oder der Anordnung.

Der

Der Theil der Zusammensetzung eines Gemählde's zerfällt also in zwei Abtheilungen: Erfindung und Anordnung, welche wiederum mehrere Unterabtheilungen haben.

Ueber
die dichterische Erfindung.

Erstes Kapitel.

Was sie überhaupt genommen ist, und worin sie besteht.

Wenn bei Werken der Kunst von der Erfindung gesprochen wird, so nimmt man dieses Wort in einem andern Sinne, als in der Sprache des gemeinen Lebens; wie wohl es selbst Schriftsteller über die Kunst gab, welche sich von der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes nicht los zu reißen vermochten.

Sie dachten sich unter der Erfindung neue Gedanken, neue Wendungen, kühne, noch nie gesehene Art der Beleuchtung, und schrieben sie also nur demjenigen Künstler zu, der eine äußerst fruchtbare Einbildungskraft besitzt, und vermöge derselben die Fähigkeit hat, Einen und denselben Stoff auf tausend verschiedene Weisen darzustellen.

Denket

Denket man sich aber unter der Erfindung dieses, so möchte man sie vielleicht dem grossen Raphael selbst absprechen müssen, und unzählige vortreffliche und gute Mahler böten in ihren Werken keine Erfindung dar.

Fruchtbarkeit des Genies trägt zwar unendlich viel dazu bei, die Reitze der Erfindung zu erhöhen, sie zu schmücken, anziehend zu machen, und ihr Leben und Wärme zu ertheilen; aber die Erfindung eines Künstlers vom fruchtbarsten Genie kann in mancher Rücksicht schlecht sein, wenn er mit der Fruchtbarkeit nicht zugleich Feinheit des Gefühls und des Geschmacks tiefes Studium der Natur und hohen Scharfsinn verbindet.

Auf der andern Seite kann ein Künstler, dem die Natur Fruchtbarkeit des Genies versagte, in seiner Erfindung vortrefflich sein, wenn er richtig und bestimmt zeichnet, klug und weise wählt, und mit Tiefe und Scharfsinn seinen Stoff durchdenket.

Andere dachten sich unter dem Ausdruck Erfindung die ganze Zusammensetzung eines Gemäldes.

Aber die Erfindung ist nichts, als ein Theil der Zusammensetzung, und kann daher von dieser
fer

fer letztern keine vollständige Idee geben; denn ganz etwas anderes ist es, sich einen Stoff zur Darstellung erfinden, und diesen Stoff und alle einzelnen, zur Darstellung desselben nothwendigen Gegenstände nach den Gesetzen der Kunst ordnen.

Hierdurch glauben wir die Erfindung von der Zusammensetzung überhaupt genug abgesondert zu haben, und kommen nun zur eigentlichen Charakterisierung derselben.

„Die Erfindung, spricht Mengs *), ist der weitläufigste Theil der Malerei, woraus man auf das Genie und das Talent des Mahlers, und auf das Dichterische dieser Kunst schliessen kann. Sie hängt von der Auswahl der ersten Idee eines Kunstwerkes ab, welche man bis auf den letzten Pinselzug nimmermehr aus dem Gesichte verlihren darf. Nicht genug, daß der Mahler eine gute Idee entwirft, und ein großes Stück Leinwand mit einer Menge von Figuren anfüllt; sie müssen auch alle geschickt sein, die zuerst entworfene Idee aufzuklären. Wenn der ganze Inbegriff eines Werkes den angenommenen Stoff nicht so ausdrückt, und dem Betrach-

ter

*) Hinterlassene Werke desselben, 3. Th. S. 30. der Deutschen Uebers.

ter nicht so erklärt, daß Herz und Verstand in eine Fassung kommen, durch den Ausdruck und die Handlungen der Hauptfiguren gerührt zu werden; so tragen gewiß die gewaltsamen Ausdrücke und verdrehte Bewegungen nichts bei, den Ruhm eines geistreichen Erfinders zu erlangen, denn alles Uebertriebene ist der guten Erfindung zuwider.“

Die mahlerische Erfindung beschäftigt sich also mit der Wahl der bei einem gegebenen oder genommenen Stoffe nothwendigen Gegenstände: sie wählet aber sowohl die sammtlichen Figuren und Gegenstände, als auch ihre besonderen Züge und Charaktere nur in der Absicht, damit jedes derselben zur Deutlichmachung des Stoffes, und zur Verstärkung des Ausdruckes des Ganzen beitrage.

Jeder Gegenstand, jede Figur, welche zu diesen beiden Absichten entweder nichts beiträgt, oder einer von beiden wohl gar entgegen sein könnte, wird von dem großen Künstler, der des armseligen Mittels eines überflüssigen Reichthumes zur Erreichung seines Zweckes nicht bedarf, verworfen werden.

Die Natur erreicht oft große Zwecke durch kleine Mittel, und diejenige Kunst, welcher der
Name

Name Nachahmerin der Natur mit größerem Rechte zukommt, wenn man ihn einmahl Statt finden lassen will, als irgend einer andern, die schöne Gartenkunst allein ausgenommen, wird in geschickten Händen auch bei großer Sparsamkeit ihre Wirkung nicht verfehlen.

Der Reichthum, der sehr leicht Ueberflufs werden kann, ist bei unzähligen Stoffen zur deutlichen Vergegenwärtigung des Gegenstandes nicht nur nicht nothwendig, sondern dem Eindrücke desselben schädlich, indem er die Aufmerksamkeit des Betrachters leicht in die unwesentlichen Details verwickelt, und ihn für die Wirkung dessen, was ihn bei der Darstellung am meisten beichäftigen soll, unempfanglich macht.

In einem gut erfundenen Gemählde ist nichts überflüssig; Eins stützt und hebt das Andere; Eins greift in das Andere; und die Losreissung eines einzigen Gliedes dieser künstlichen Verkettung würde mehrere insolierte Theile hervor bringen, die nun kein Ganzes mehr machen.

Hat der Künstler während des Geschäftes der Erfindung sich in die Natur seines Stoffes so hinein gedacht, daß ihm keine wahrscheinliche Nüance desselben entging; hat er die Regungen
der

der Seele, die jede der darein verwickelten Personen, ihrem Alter, ihrem Geschlecht, ihrem Stande, ihrem Temperament, und dem höhern oder geringern Grade des Interesse zu Folge, das sie bei dieser Lage hat, gehörig bestimmt und abgemessen; hat er erwogen, auf welche Weise die Natur die verschiedenen Rührungen unter verschiedenen Umständen und Situationen äußert; hat er überlegt, welche äußere Nebenumstände sowohl zur nähern Charakterisierung des Stoffes, als auch zur Erhöhung der Wirkung desselben auf die Seele des Betrachters beitragen; ist mit einem Worte das ganze Gerüste des werden sollenden Werkes, um mit dem dichterischen Lehrer der Malerei Du Fresnoy zu reden *), seiner Seele gegenwärtig, so wird ihn sein Geschmack in Ansehung des Zuviel oder Zuwenig sicher leiten, und ihm nur diejenigen Gegenstände zur Darstellung darbiethen, welche zum leichten Verständniß der Erfindung und zur Hervorbringung des ihr eigenthümlichen Ausdruckes nothwendig sind.

Durch alles dieses wird der Begriff, den wir von der mahlerischen Erfindung aufgestellt haben,

*) Er sagt im 442. Verse seines Lehrgedichtes *De Arte graphica*:

Et menti praesens operis sit pegma futuri.

ben, daß sie nämlich sei die Auswahl der in einem Gemälde aufzunehmenden Figuren und Gegenstände, bestätigt. Und diese Auswahl muß vorzüglich in Rücksicht des Ausdrucks geschehen. Der Ausdruck bringt die Rührungen in unserer Seele hervor, die der Künstler durch sein Gemälde beabsichtigte; Schönheit der Form macht uns nur geneigt, uns den Rührungen, zu welchen er uns zu erheben sucht, willig hinzugeben.

Sehr richtig saget daher der Herr von Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom Th. 2. S. 46. „Was den Ausdruck auf eine wohlgefällige Art unterstützen kann, ist schön. Müssen wir, um die Hauptfigur heraus zu heben, eine minder schöne bei ihr hinstellen; wir machen uns daraus kein Bedenken: müssen wir die Menschen an einem Orte zusammen drängen, müssen wir den Grad des Antheils bestimmen, den verschiedene Menschen an einer Handlung zu nehmen im Stande sind; wir entziehen dem Auge oft die Theile des Körpers, die an Gestalt die schönsten sind, und zeigen ihm andere, die den Ausdruck des Ganzen unterstützen. Ja, zuweilen opfern wir den einzelnen Theil des Körpers der Form der Masse mehrerer zusammen gruppierten auf: das Auge will Ruhe haben, wir halten eine schöne Figur in Schatten.“

Auf

Auf diese Weise macht das höhere Gesetz der Malerei, uns durch den Ausdruck einer thätigen Seele, durch Versinnlichung mehrerer, neben einander dargestellten, und zu einem einzigen Totaleindrucke hinwirkenden Rührungen, Bewegungen und Handlungen zu rühren, Schönheit der Form in der Malerei zu einem untergeordneten Gesetz.

Und dies fließet unmittelbar aus der Natur der Sache selbst. Der Künstler muß uns der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des historischen Stoffes nach, damit wir denselben fürs erste einsehen und verstehen, die in ihn verwickelten Personen bei dem Geschäfte der dichterischen Erfindung so darzustellen suchen, daß wir deutlich einsehen, in welchem Grade sie bei der Handlung mit interessiret sind; hieraus entspringt nothwendig ein gewisser innerer Zusammenhang der Figuren unter sich selbst, und dieser Zusammenhang unter einander, der sich auf leidenschaftliche Zustände ihrer Seelen gründet, macht es oft nothwendig, daß sich die Figuren nicht unter den schönsten Formen zeigen können.

Der Mahler kann nur durch dargestellte Thätigkeit der Seele seiner Figuren in unserer Seele Thätigkeit hervor bringen, und jene Thätigkeit
der

der Seele ist oft schon an und für sich, noch mehr aber im Zusammenhange des Ganzen, von der Art, daß sie gänzlich verlohren gehen würde, wenn sie mit der Schönheit der Form vereinigt werden sollte.

Daß aber Thätigkeit der Seele oder Ausdruck in den dargestellten Figuren bei der dichterischen Erfindung des Künstlers, wenn er auf den Ruhm eines großen Künstlers Anspruch macht, sein vornehmstes Augenmerk sein müsse, beweiset das Verfahren Raphaels, der in diesem Stücke noch von keinem andern Mahler übertroffen worden ist.

„Wenn Raphael ein Gemählde erfinden wollte, spricht Mengs *), so war sein erster Gedanke auf den Ausdruck gerichtet.

Nachdem er überlegt hatte, was er vorstellen wollte, überdacht er zugleich, was für Leidenschaften die vorgestellten Personen beseelen müssen. Nachher bestimmte er die Stufen der Leidenschaften, und theilte sie den Personen gemäß aus; er zog dabei den Charakter und den Stand der Person, so wie auch die Anzahl derselben in Betrachtung; er dachte auch an die
Entfer-

*) Hinterlassene Werke, Th. 2. S. 76. ff. der Uebers.

Entfernung, nach welcher die Nebenpersonen auf die Person, in welcher der Hauptausdruck sichtbar sein muß, wirken können; und auf diese Art überlegte er den ganzen Umfang seines Werkes.

Wenn er ein weitläuftiges Feld zu bearbeiten vor sich hatte, so überdachte er zuvor, wie der Hauptgegenstand oder der Ausdruck der vornehmsten Gruppen, gegen die übrigen sich verhalte; ob die Handlung augenblicklich oder fortdauernd sei; ob sie sich auf eine vorher gegangene Begebenheit gründe, oder auf eine nachfolgende Beziehung habe; ob es eine ordentliche, ruhige Begebenheit, oder eine unordentliche, tumultuarische Geschichte war; ob sie mit außerordentlicher Freude oder stiller Traurigkeit, oder mit heftiger und ungestümer begleitet war.

Wenn Raphael über alle diese einzelnen Stücke nachgedacht hatte, so wählte er zuerst das, was zur Vorstelllung des Hauptgegenstandes das Nöthigste war, und diesem ertheilte er die mehreste Wahrheit. Hierauf verfolgte er die übrigen Ideen, je nachdem sie mehr oder weniger interessant waren, und gab dabei immer den nothwendigern vor den unnöthigern den Vorzug. Auf diese Art verfehlte er nichts, was wesentlich war, und wenn ja etwas darin mangelte, so war

war es unbedeutend, und wurde durch die Gegenwart des vorzüglichen allezeit ersetzt; da hingegen bei andern Künstlern die Hauptsachen fehlen, weil sie die Schönheit in unnütze Kleinigkeiten setzten.

Wenn er hierauf weiter ging, und jede Figur ins besondere seiner Aufmerksamkeit würdigte, so richtete er nicht zuerst sein Hauptaugenmerk auf die schönste mahlerische Stellung, die möglich war, wie etwan andere Künstler, die nicht überlegen, ob die Figur auch zur Geschichte passend ist, sondern er untersuchte gleich, was in der Seele des Menschen vorhergehen könnte, wenn der Mensch sich wirklich in eben der Lage befände, so wie sie die Geschichte schildert.

Endlich dachte Raphael auch an die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf den Menschen machen muß, und welchen Theil des Körpers er bewegen muß, um sie auszudrücken. Diesem Theile gab er alsdann die meiste Handlung, und ließ die übrigen, welche nicht so nöthig waren, ruhig und müßig sein. — —

Auf diese Weise findet man den Geist Raphaels in jedem Werke, in jeder Gruppe, in
I jeder

jeder Figur, in jedem Gliede, in jedem Gelenke, ja sogar in den Haaren und Gewändern.“

Und so glauben wir denn, mit Inbegriff dieser merkwürdigen Stelle des Mengs, den Liebhabern der Künste hinlänglich dargethan, worin die dichterische Erfindung des Mahlers bestehe, und sie auf die wichtigsten Umstände, die ihnen, um über dieselbe im Allgemeinen urtheilen zu können, nöthig sind, aufmerksam gemacht zu haben, da wir überdies in einigen folgenden Abschnitten noch über verschiedene Gegenstände zu sprechen haben, welche im Bezirk der dichterischen Erfindung liegen.

Zweites Kapitel.

Ueber die Wahl des Augenblickes der darzustellenden Handlung, und über die Fabel derselben.

Hat sich der dichtende Mahler den Stoff des hervor zu bringenden Werkes erfunden, die Charaktere der darin darzustellenden Personen gedacht, die Leidenschaften erwogen, die während der gewählten Handlung dieselben beseelen können und müssen, so kennet er seinen Gegenstand erst im Allgemeinen; und diese seine, so zu sagen enge Kenntniß ist noch keiner Darstellung empfänglich.

Die Natur der Malerei gestattet dem Künstler nicht, wie der Dichter, Schauspieler und Tanzkünstler, eine Folge von Handlungen, Empfindungen, Rührungen und Bewegungen darzustellen. Der Mahler ist auf eine einzige Handlung, auf einen einzigen Augenblick dieser Handlung eingeschränkt.

Die Wahl dieses einzigen, bei gewissen Gelegenheiten untheilbaren Augenblickes ist daher für ihn von der grössten Wichtigkeit.

Von der Wahl des Augenblickes der Handlung hängen, wenn der darzustellende Gegenstand eine einzelne Figur ist, der Ausdruck und Charakter derselben, ist es aber ein aus mehreren Figuren zusammen gesetztes Gemählde, nebst dem Ausdruck und Charakter, alle höhern Vorzüge der Erfindung, und in entfernterer Rücksicht der dichterischen Anordnung, des Accordes oder des auf Einen Punct hinwirkenden Zusammenstimmens der Handlung und die Totalwirkung des Gemählde ab.

Aus dieser, keines Beweises benöthigten Angabe der Wichtigkeit der Wahl in Ansehung des Augenblickes, in welchem der Künstler seine Figuren darstellen soll, wird es zur Genüge einleuchten, welche Aufmerksamkeit der Betrachter bei der Beurtheilung eines Gemählde auf diesen Punct zu wenden habe.

Dem bildenden Künstler bleibt zur Hervorbringung der bezielten Wirkung seines Werkes, ehe er an dessen Ausführung selbst geht, kein anderes Mittel übrig, als die Wahl einer genau charakterisierenden Handlung, und der daraus
entsprin-

entspringenden Bewegung und Stellung, als die Wahl eines bestimmten Ausdruckes, der uns in Ansehung des Zweckes der Figur in keinem Zweifel läßt.

Dafs aber Eine und dieselbe Handlung mehrere Momente habe, welche, einzeln aufgefaßt und bleibend dargestellt, oft ganz verschiedene, ja wohl gar sich widersprechende Rührungen und Handlungen charakterisieren können, wird jeder eingestehen, der in künstlerischer Rücksicht die Bewegungen und Stellungen der Menschen beobachtete.

Es ist daher des Künstlers vornehmste Sorge, zu untersuchen, in welchem Moment einer Bewegung man die Absicht der Handlung, den Charakter der handelnden Person, und die Rührung der Seele, welche sie zu dieser Handlung oder Bewegung bestimmte, am deutlichsten und leichtesten zu erkennen vermögend sei; denn ohne diese Erkennbarkeit wird das Werk nie eine bestimmte Wirkung hervor bringen.

Aber nur Einer dieser vielen Momente Einer und derselben Handlung charakterisiert dieselbe dem Geiste der Handlung und der Person gemäß am besten, nur Einer macht in Verbindung mit den andern Figuren zum Einverständniss

niss des Ganzen die beste Wirkung, und nur Einer entspricht daher dem höhern Zwecke der Kunst am besten.

Schon bei einer einzelnen handelnden Person, wo es nur auf den Ausdruck des individuellen Charakters dieser Person an und für sich ankommt, ist daher die Wahl des Augenblickes der Handlung von grofser Wichtigkeit; und nun denke man sich erst ein Nebeneinandersein und Zusammenwirken einer Menge von Personen auf Einen Zweck. Man denke sich, wie verschieden die Charaktere der vielen Personen, wie verschieden die Grade der Theilnahme oder der Mitwirkung an Einer und derselben Handlung sein müssen, und man wird fühlen, wie sorgfältig der Künstler in den Bewegungen und Stellungen, welche aus den verschiedenen Momenten einer Handlung entspringen, wählen müsse, da in tausend Fällen vorzüglich diese Stellungen und Bewegungen das Mittel sind, wodurch er den Geist des ganzen Stoffes versinnlichtet, und aus den verschiedenen einzelnen Figuren ein Ganzes macht.

Aber sparen wir die fernere Entwicklung dieser Ideen bis auf den Abschnitt auf, welcher von der Zusammensetzung handelt, und zeigen an einigen Beispielen, worauf man bei der Beurthei-

urtheilung der Wahl des Augenblickes, in welchem der Künstler seine handelnde Figur darstellt, zu achten habe.

Auf der Verkündigung Mariä von Tizian, an einem Seitenaltar der Kirche S. Salvator zu Venedig, hält Maria, die den Gruss des Engels empfängt, in der linken Hand ein Buch, und hebt die rechte empor. Glücklicher konnte der Künstler kaum die Handlung und das Moment derselben wählen. Maria wird durch die glänzende Erscheinung eines Boten des Himmels überrascht oder erschreckt; ihre erste Bewegung mußte darauf abzielen, sich vor dem überirdischen Glanze desselben zu bergen. War diese Bewegung schon vollendet, so konnte sie sehr leicht zweideutig erscheinen, und, je nachdem sie der Mahler dann darstellte, der Natur des Gegenstandes fremde oder wohl gar widrige Gefühle in Marien ausdrücken. Aber dadurch, daß er sie ihre Hand erst empor zu dem Gesichte heben läßt, drückt er den Seelenzustand der Maria so schön, wahr und deutlich aus, daß sich der Betrachter in Rücksicht dieser Bewegung die vollständigste Rechenschaft zu geben fähig ist.

Dieser vortrefflichen Wahl der Handlung von Tizian setzen wir sogleich eine andere in demselben Gemählde entgegen, deren eigentlichen

lichen Sinn vielleicht noch niemanden zu entdecken gelungen ist. Der Engel, der Marien den Gruss bringt, legt beide Hände über der Brust zusammen. Man fällt vielleicht das günstigste Urtheil über diese Wahl der Handlung, wenn man sagt, sie sei müßig.

Das Deckenstück des grossen Michael Angelo im Vatican zu Rom, auf welchem dieser Künstler die Erschaffung Adams darstellte, ist des grossen Gedankens wegen berühmt, der in demselben ausgeführet ist.

Der Schöpfer steht vor Adam, der noch halb an eine sanfte Erhöhung des Erdbodens angelehnt und halb im Begriff ist, sich aufzurichten, und berührt ihn mit der Spitze seines Fingers.

Der Geist und das Leben, das vermittelt dieser Berührung der Gottheit wie ein elektrischer Funke in den schon ausgebildeten, aber noch unbeeelten Erdmenschen hinüber strömt, wecket ihn gleichsam aus einem tiefen Schlafe, und bringt ihn zum Bewusstsein des Lebens.

Dieser Gedanke ist an und für sich schön, aber er thut, wie ihn der Künstler ausführte, nicht die gehoffte Wirkung, und gehet für den, der,
wie

wie der Herr von Ramdohr erinnert, nicht der Mosaischen Worte: Und er blies ihm einen lebendigen Athem ein, eingedenk ist, gänzlich verlohren.

Bald sollte man glauben, diese Idee liefse sich durch die bildenden Künste gar nicht ausdrücken, und wäre nur in der Dichtkunst einer lebendigen Darstellung empfänglich, da, so viel man aus dem Kupferstiche von Cunego urtheilen kann, selbst der große Angelo, der sonst überall die Rührungen der Seele zum Bewundern faßte, und in äußern Zügen ausdrückte, dieselbe verfehlte, und in Adam nichts, als einen Menschen, der sich von seiner liegenden Stellung aufrichtet, und in dem Schöpfer nichts, als einen alten Mann darstellte, der den erstern mit der Spitze des Fingers berühren will.

Wir gehen zu einem andern Werke über, welches in jeder andern mahlerischen Rücksicht alles Lob verdient, und von Algarotti und Cochin seinen Verdiensten gemäß erhoben worden ist. Es ist das berühmte Werk des Tiepolo, die Marter der Heiligen Agatha, in der ihr gewidmeten Capelle der Kirche St. Antonio zu Padua.

Die Anordnung des Gemählde*s* ist von sehr guter Wirkung, das Colorit ist geschmackvoll und leicht, wobei es ihm jedoch nicht an Kraft fehlt; in dem Helldunkel herrscht viel Einsicht, in der Zeichnung gro*ß*e Richtigkeit, und in den Falten der Gewänder Leichtigkeit und Wahl.

Verursachet die Betrachtung der guten Eigenschaften dieser verschiedenen Theile eine angenehme Befriedigung in dem Betrachter des Gemählde*s*, so wird auch bei der flüchtigsten Aufmerksamkeit auf die Hauptperson alles wieder vernichtet. Die Heilige ist gerade in dem Augenblicke dargestellt, in welchem ihr der Henker in die Brüste schneidet.

Könnte wohl irgend ein unglücklicherer Augenblick zu dieser Darstellung gewählt werden? — Die Folgen dieser Wahl sind dem Gemählde in mehrern Rücksichten sehr nachtheilig. Das Blut, das aus der Wunde quellen muß, ist ein Gegenstand, den der Pinsel nie darstellen sollte, und dann der Ausdruck des lebhaften körperlichen Schmerzes in Aug' und Mund — die gefährlichsten Theile des menschlichen Körpers für den Künstler. Jeder Theil des Körpers kann sogar in starker Bewegung sein, ohne die Figur geradezu zu entstellen; ist es aber das Aug' und der Mund nur in einem kleinen Grade zu sehr, so wird das Bild leicht widerlich.

Und

Und welch' einen rührenden, himmlisch schönen Ausdruck hätte Tiepolo in der Heiligen Agatha mahlen können, wenn er den Augenblick gewählt hätte, in welchem sie sich in grosser Hingebung, in seliger, wonnevoller Hoffnung der Belohnungen der Ewigkeit, ihr schönes, schmachtendes Auge gen Himmel gekehrt, dem Henker hinstellte. Diese Grösse, diese Hoheit der Seele mußte selbst auf den Henker wirken, die umstehenden Personen gewährten in verschiedenen Modificationen schöne Ausdrücke des Gefühls, der Bewunderung der Macht der Religion, anstatt dafs bei jener Wahl des Augenblickes alles einen unangenehmen Eindruck macht.

Diese angeführten Beispiele werden hinlänglich beweisen, wie wichtig die Wahl des Augenblickes für den Künstler und sein Kunstwerk ist, und den, der bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes darauf keine Rücksicht nahm, auf dieselbe aufmerkfamer machen.

Es kommt aber bei der Wahl des Augenblickes ausser dem oben im Allgemeinen angegebenen Umstande, dafs er die Sache charakterisiere, noch auf folgende wichtige Punkte an.

Erstlich: der gewählte Moment der Handlung muß so fein, daß mir die ganze Handlung nebst ihrer Veranlassung klar und deutlich daraus werde. Ich muß also in dieser Handlung etwas Vollständiges, etwas Ganzes erblicken.

Um diesen Anblick zu bewirken, muß die Handlung äußerst bestimmt sein. Ich muß ihr ansehen, daß der Mensch, der sich bei einem bestimmten Gegenstande so und nicht anders gebärdet, gerade diesen und keinen andern Eindruck von dem Gegenstande auf seine Seele empfängt.

Dieser Umstand schliesset alle diejenigen Momente von der Darstellung aus, in welchen sich die Figur bloß mit Gedanken, Ueberlegungen, Entschlüssen beschäftigt.

Die Kunst hat kein Mittel, Beschäftigungen der Seele darzustellen, die in der Lage, in der Form des Körpers keine Veränderungen hervorbringen. Bloß die Modificationen, welche der äußere Mensch von dem innern erhält, bloß die Veränderungen, die aus dem Innern heraus sich in den Formen äußern, sind die Mittel, wodurch der Künstler den Seelenzustand seiner Figuren versinnlicht.

Empfindungen find es also, nicht Gedanken, was der Mahler schildern kann.

Aber Empfindungen, die einen grossen Aufwand von Kraft, die Festigkeit der Seele und Erhabenheit des Geistes erfordern, äussern sich, wenn sie sich äussern, selten anders, als durch Worte. Diese können in einem epischen Gedicht, in einem Trauerspiele grosse Wirkung thun, sind aber für die Pantomime, und also auch für die Malerei kein Gegenstand der Darstellung, weil sie den Körper leer von allem Ausdruck lassen *). Der Künstler muß daher

zwei-

- *) Man wird daher wohl schwerlich in das Lob einstimmen können, welches Levesque dem Gedanken ertheilt, den Reynolds in dem Gemälde vom Grafen Ugolino ausführte. Die Kinder des Grafen sterben um ihn her, auf seinen Knien; er siehet sie nicht an; sein Körper steht gerade, sein Kopf steif, sein Auge unverwandt, er fühlet nicht mehr, er ist versteinert. Könnte der Mahler diese Stellung durch einige grosse Worte erklären, wie der Schauspieler, und in diesen wenigen Worten die erhabenen Gefinnungen und die Leiden dieses unglücklichen Vaters schildern, dann verdiente dieser Ausdruck alles das Lob, was demjenigen Künstler gebührt, der in die geheimsten Wirkungen der Natur eindrang; überschreitet der
Künst-

zweitens einen Augenblick wählen, in welchem solche Empfindungen herrschen, die sich gern in Gebärden, Bewegungen und besondern Haltungen des Körpers äußern.

Ist er so glücklich, diese Empfindungen in der Wahrheit ihrer Aeufserungen aufzufassen, so werden die Darstellungen derselben die Zustände der Seele des bildlich dargestellten Menschen bestimmt darlegen, und das Herz des Betrachters wird sich um desto mehr für die handelnden Personen interessieren, je weniger einige Zweideutigkeit in den Stellungen und Ausdrücken derselben Statt findet.

Aber mit diesen beiden besondern Rücksichten in Ansehung der Wahl des Augenblickes ist noch nicht alles erfüllt, was der Mahler dabei zu beobachten hat; er muß

drittens einen solchen Augenblick wählen, der eine Mannigfaltigkeit von Bewegungen und Ausdrücken darbiethet. Einförmigkeit ist das

Künstler aber die Grenzen seiner Kunst, will er uns in bewegungslosem Körper einen tiefen Schmerz der Seele schildern, dann wird er, wie mich dünkt, wenigstens zweideutig, und Zweideutigkeit in Werken der Malerei ist von der Verfehlung des Zweckes nur sehr wenig entfernt.

das erste Mittel zur Einschläferung der Sinne und Erschlaffung der Geisteskräfte; mannigfaltige Modificationen der Seelenzustände verschiedener Personen bringen in der Seele des Betrachters ein leichtes, lebhaftes Gedanken- und Empfindungsspiel hervor, wenn sich ein Ausdruck auf den andern bezieht, einer den andern stützt und hebt, und einer den andern geltend macht; wenn aus diesen mannigfaltigen Stimmungen der handelnden Personen ein Ganzes entspringt, das, wie die mannigfaltigen Stimmungen der Saiten bei der Ausführung eines musikalischen Satzes, eine wohlthätige Harmonie bildet.

Und hier, bei der Darstellung mannigfaltiger Rührungen, ist es, wo sich das weise Genie des Künstlers in seinem grössten Glanze zeigt; wo es mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die unüberwindlich schienen; wo die Kritik Forderungen macht, die nur ein grosses dichterisches Genie befriedigen kann.

Die Schwierigkeiten wachsen in eben dem Verhältnisse, in welchem sich die Zahl der Personen, der verschiedenen Grade des Interesse, und der mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen vermehrt.

Hier

Hier ist es bei weitem mit der besten Charakterisierung einer Handlung, und mit der im Allgemeinen besten Form einer Figur nicht allein gethan; die groſſe Frage ist nun, wie viel Interesse darf diese Figur der Wahrheit der Geschichte, oder der Wahrscheinlichkeit, der Natur ihres Charakters, dem Platze, auf welchem sie stehet, und andern mannigfaltigen Umständen nach, an der Handlung nehmen? durch welchen Moment ihrer Handlung wird die Zweckmässigkeit am meisten befördert, oder welcher Augenblick der Handlung steht, wenn er dargestellt wird, mit dem allgemeinen Geiste des Stoffes im abgewogensten Einverständnisse? Und mehrere Fragen der Art, die sich der Künstler beantworten muss, ehe er darstellt, und deren Beantwortung der Seele des Betrachters gegenwärtig sein muss, wenn er über das Dichterische des Kunstwerkes ein gründliches Urtheil fällen will.

Wir glauben nun über die Wahl des Augenblickes der Darstellungen sowohl einzelner Figuren, als auch aus mehrern zusammen gesetzter Gemähde gnug gesagt zu haben, um den Liebhaber der Künste auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, und ihm einige Winke zu geben, die ihn bei der Beurtheilung der Gemähde in dieser Rücksicht leiten können.

Ehe wir aber dieses Kapitel schliessen, haben wir noch etwas zu erwähnen, welches, wie uns dünkt, nicht nur nicht zu übersehen, sondern auch gerade an diesem Platze zu betrachten ist.

Bisher hatten wir nämlich den Künstler nur so weit bei seiner Schöpfung begleitet, als er unter allen möglichen Augenblicken der Handlung den interessantesten und charakteristischsten wählte, hatten zu bestimmen gesucht, welches diejenigen Eigenschaften seien, die ein Augenblick der Handlung haben müsse, um von dem Künstler zur Darstellung gewählt zu werden.

Diese Wahl des Künstlers erstreckt sich aber nicht nur auf die Hauptperson des Gemäldes; er wendet auch in Rücksicht der übrigen Figuren dieselbe Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand.

Er wird aber, da nicht jede einzelne Figur für sich, sondern alle zusammen Ein Ganzes machen sollen, dieselben nothwendig in solchen Handlungen erfinden müssen, welche den Zusammenhang, die Verbindung anzeigen, in welcher sie zu und gegen einander stehen.

Hieraus entspringet das, was die Sprache der Kunst

K

die

die Fabel des Gemählde
nennt, welche also von dem historischen Stoffe
desselben wesentlich verschieden ist.

Der Stoff des Gemählde, oder das Süjet
der Darstellung liefert dem Künstler nichts, als,
so zu sagen, die rohen Materialien, woraus er
ein Gemählde machen soll; den Gegenstand, den
er in dieser oder jener beliebigen Form darstel-
len kann; er weiß nichts, als das Allgemeine
des auszuführenden Gemählde, nichts, als daß
er z. B. nicht den Sieg Alexanders über Darius,
sondern die Opferung Iphigeniens mahlen soll.

Wir müssen, um das auseinander zu setzen,
worin das Wesentlichste der Fabel des Mahlers be-
steht, und ohne anzugeben, worauf man in die-
ser Rücksicht sein Augenmerk zu richten habe,
wieder auf kurze Zeit zu der Wahl des Augen-
blickes zurück kehren.

„Der bestgewählte Augenblick bei Iphige-
niens Opferung, spricht der Abbé Laugier, wird
derjenige sein, in welchem der Priester diese un-
glückliche Jungfrau mit seinem Opfermesser eben
durchbohren will, weil dieser Augenblick das
größeste Interesse hat. Der Mahler würde we-
niger gut wählen, wenn er dem Augenblicke den
Vorzug gäbe, in welchem Iphigenia wirklich
schon

schon geopfert ist. Er würde dann gegen die Regel sündigen, welche die Scene mit Blut zu bespritzen verbiethet. Noch mehr, er würde des glücklichsten der Umstände ermangeln; des Augenblickes, welcher unmittelbar vor der Opferung vorher geht, und den Ausdrücken der Bestürzung und des mit dem Stoffe verbundenen Schmerzes das weiteste Feld eröffnet.

Iphigenia, der Oberpriester, Agamemnon und Klytemnestra erscheinen hier als die Hauptpersonen der Handlung.

Iphigenia, bestimmt, sich unter das harte Gesetz zu fügen, welches sie verurtheilet, durch Vergießung ihres Blutes ihr Volk zu retten, ist der Gegenstand, welcher die grösste Aufmerksamkeit auf sich zieht, und erscheint in der Lage eines Opfers, das sein Schicksal willig trägt, aber die Grausamkeit desselben empfindet.

Der Oberpriester, durch sein Amt zu einem so grausamen Opfer genöthigt, hält den Stahl über Iphigenien, empfindet und drückt lebhaft den Schmerz aus, den ihm diese Handlung verursacht.

Agamemnons Schmerz ist der Schmerz eines Helden, der Vater ist. Zeuge dieses abscheu-
lichen

lichen Schauspiels, wendet er schaudernd seine Blicke von demselben. Man siehet ihm den heftigen innern Kampf an, den es ihm kostet, der Grausamkeit des Schicksals ein so theures Opfer zu bringen. Sein Charakter ist der einer festen Seele, die unter den heftigsten Kämpfen leidet, und der Ausdruck dieser Kämpfe kann vielleicht nie zu lebhaft sein.

Die Trostlosigkeit der Klytemnestra nähert sich mehr der gänzlichen Niedergeschlagenheit und Verzweiflung. Ihre Thränen fliessen; ihre Kräfte verlassen sie; sie liegt dem Uebermasse ihres Schmerzes unter. Je besser dieser Ausdruck dargestellt wird, je mehr wird er gefallen. Sie hält sich in der Ferne, um das Blut einer fast angebeteten Tochter nicht fliessen zu sehen; um sie her bemühet sich alles, ihr dieses Schauspiel zu entziehen, und ihr mit zärtlichem Mitleiden alle Hülfe zu leisten, die ihr jammervoller Zustand verlangt.

Eine Menge Zuschauer hat sich versammelt, um auf verschiedene Weise Theil an den Schauern dieser tragischen Scene zu nehmen.

Wenn der Mahler, indem er dieses alles stark charakterisiert, Dianen in den Lüften erscheinen zu lassen eingedenk ist, welche herbei

bei eilt, das unglückliche Opfer noch zu retten, und eine Hirschkuh, welche in der Ferne erscheint, an dessen Stelle zu geben, so hat er alle glückliche Umstände seines Stoffes erschöpft.“

Diese hier angegebenen Umstände machen die Fabel des Stoffes aus, welche dem Mahler eben das ist, was dem Dichter der ganz geordnete Plan des Gedichtes.

Ohne Fabel kann keine Darstellung eines historischen Stoffes gelingen, ist sogar keine möglich.

Aber, was hat der Künstler bei der Erfindung derselben zu beobachten? — Erstlich und vor allen Dingen die Wahrheit der Geschichte, jedoch nur unter der grossen Bedingung, wenn sie der Darstellung der Kunst günstig ist. Ist sie es nicht; so verwerf' er lieber den ganzen Stoff, ehe er ein Werk liefert, gegen welches eine gesunde Kritik eifern muß.

Diejenigen besondern Umstände, welche die Verstärkung des Ausdruckes zu einem wohlgefälligen Ganzen erfordern, und die Geschichte ihm nicht liefert, setze er, immer eingedenk der Gesetze der Wahrscheinlichkeit, hinzu.

Aber

Aber er handele hierbei so, daß der Betrachter des Gemähltes den Schlüssel zu diesen Umständen leicht finde, daß er bald, und ohne lange darüber nachzudenken, ihre Bedeutung errathe, weil im entgegen gesetzten Falle schon ein großer Theil der Wirkung des Gemähltes verlohren gehen würde, und bringe keinen Nebenzug hinein, der zum Verständniß des Stoffes nicht unumgänglich nothwendig wäre, weil dieser Nebenzug nur allzu leicht in der Phantasie des Betrachters den ersten Platz gewinnen, und die beabsichtigte Wirkung des Gemähltes schwächen könnte.

Ich weiß daher nicht, ob Rubens bei der Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes weislich daran that, daß er diese Ermordung unter dem Vorsitz obrigkeitlicher Personen vollziehen liefs. Haben wir etwann an der Barbarei roher, unmenschlicher Krieger der Grausamkeiten nicht schon genug? muß man uns auch noch die obrigkeitlichen Personen gegenwärtig zeigen, auf deren Befehl diese Unmenschlichkeit ausgeübt wurde? — Man wende dagegen nicht ein, es sei zur Verstärkung des Ausdrucks geschehen. Das Jammern der Mütter, die Verzuckungen der sterbenden Kinder sind dessen genug, und reißen uns zum zärtlichsten, lebhaftesten Mitleiden hin. Eine öffentliche Autorität

tät bei Greuelfcenen aber verſtärket das Mitleiden nicht; ſie empöret uns, und beleidiget alles Menſchengefühl.

Drittes Kapitel.

Ueber die Beiwerke, und die episodischen Figuren.

Es ist fast kein einziges historisches Gemählde vorhanden, welches bloße Figuren darstellte. Dinge mancher Art befinden sich in den Darstellungen, welche mehr oder weniger leicht von ihnen getrennt werden können, ohne daß der Stoff des Gemählde irgend etwas von seinen wesentlichen Theilen dadurch verlöre.

Diese Gegenstände nennet die Sprache der Kunst Bei- oder Nebenwerke.

Die Natur und die Bestimmung derselben muß unter dem Theile der Kunst, welcher sich mit der Erfindung beschäftigt, betrachtet werden, da sie einen nicht unbedeutenden Gegenstand derselben ausmachen.

Die erste Ursache, aus welcher der Künstler diejenigen Gegenstände, welche man Beiwerke nennt, in seine Zusammensetzung aufnimmt, ist ohne Zweifel Bereicherung der nothwendigen, wesentlichen Gegenstände.

Wie

Wie dürftig, wie von allem verlassen würde ein Gemälde erscheinen, wenn auf demselben nichts vorhanden wäre, als die an der Handlung Theil nehmenden Personen!

Bereicherung des Stoffes war also der erste Bewegungsgrund, welcher die Beiwerke einführt.

Aber dieser Bewegungsgrund kann für das Kunstwerk nicht anders als von traurigen Folgen sein, wenn er der einzige und alleinige bleibt.

Welche Trennungen des Stoffes, welche Zerstreungen in den Gedanken und Empfindungen des Betrachters, welche fremde und dem Gegenstande ganz widrige Regungen können in dem Betrachter des Gemäldes hervorgebracht werden, wenn das Beiwerk bloß zur Bereicherung des Gemäldes, und nicht außer dieser noch zur Erreichung höherer Zwecke dient.

Welches aber sind die vorzüglichsten Rücksichten, die der Künstler bei der Erfindung, und der Betrachter bei der Beurtheilung des Beiwerkes zu nehmen hat?

Die erste Rücksicht ist unstreitig diese, daß dasselbe die Scene charakterisiere.

Jedes

Jedes Land hat Eigenthümlichkeiten, welche entweder die Natur, oder die Industrie der Menschen hervorbrachte. Die erstern sind alle sichtbaren Gegenstände der Natur; Bäume, Früchte, Pflanzen, Blumen, Thiere u. f. f. von gewisser, charakteristischer Form; die letztern Gebäude, Geräthschaften, Werkzeuge u. f. f. aller Art.

Die verschiedenen Zeitalter haben wiederum gewisse besondere Eigenthümlichkeit in Ansehung der Form der durch die Kunst hervorgebrachten Gegenstände.

Wer würde nun das Unschickliche in einem Gemählde nicht fühlen, welches in einer Alt-Aegyptischen Geschichte ein Chinesisches Gebäude, oder in einer aus dem Zeitraume der Gothischen Barbarei, Korinthische Säulen und Hetrurische Vasen als Beiwerke darstellte?

Die Beiwerke seien also dem Lande und dem Zeitalter, aus welchem die dargestellte Handlung genommen ist, angemessen, und geben uns, vermöge dieser Angemessenheit, sogleich einen unfehlbaren Wink von dem Lande und von dem Zeitalter, worein uns der Künstler während der Betrachtung seines Gemählde zu versetzen wünscht; mit einem Worte, das Beiwerk sei so gewählt,

gewählt, daß es den Ort und die Zeit der Scene charakterisiere.

Hiermit aber ist in Rücksicht der Beiwerke die Wahl des Künstlers, der durch jeden dargestellten Gegenstand alles zu erreichen sucht, was sich nur irgend durch ihn erreichen läßt, noch nicht vollendet.

Die Beiwerke können zur Bezeichnung des Ortes und der Zeit der Handlung sehr charakteristisch, und doch der Darstellung derselben sehr nachtheilig sein, wenn sie so gewählt werden, daß sie mit demselben nicht in feiner, geistiger Verbindung stehen.

Geräthschaften der Freude und des Lebensgenusses können z. B. die Zeiten des Trojanischen Krieges sehr genau charakterisieren, werden aber bei Iphigeniens Opferung unfehlbar einen sehr übeln Eindruck machen.

Die Beiwerke müssen daher, außer der Charakterisierung der Zeit und des Ortes, auch noch diejenige Eigenschaft haben, daß man ihnen ansehe, der Künstler habe sie nicht aus der einzigen Absicht hingemahlt, einen leeren Platz auf dem Gemälde mit ihnen auszufüllen, sondern habe durch sie höhere Absichten bezielet.

Er

Er habe nämlich solche Dinge dazu gewählt, welche vermöge ihrer Natur, ihrer Bestimmung, ihrer Form u. s. f. in den Ton der Empfindungen einstimmen, in die Spiele der Phantasie eingreifen, welche die Hauptgegenstände in dem Betrachter erweckten.

Hieraus erhellet offenbahr, daß der Künstler auch durch die Beiwerke den allgemeinen Ausdruck des Gemählde stützen, erheben und stärken kann, wenn er Sinn für die Eindrücke hat, welche auch die leblose Natur auf die menschliche Seele macht.

Findet er unter den Thiergattungen eine, deren allgemein angenommener Charakter unter gewissen Stellungen mit dem Stoffe in Verbindung steht, so wird er so weise sein, sich dieser Thiergattung als Beiwerk in seinem Gemählde zu bedienen, z. B. zweier sich liebkosenden Tauben in einem idyllischen Stoff.

Um sich den Einfluß des Beiwerkes auf die Wirkung des ganzen Gemählde lebhaft vorzustellen, denke man sich z. B. die Statüe eines Amor in einer lieblichen Landschaft. Amor steht mit etwas gewandtem Kopfe; er hat eben einen Pfeil abgeschossen, und ist bereit seine Arme wieder in Ruhe zu legen. Sein Blick und
seine

seine ganze Miene scheint sagen zu wollen: Siehe du kleine Spröde, nun hast du meinen Pfeil und eine süsse Wunde. Das getroffene Mädchen war herbei geeilt; sie fühlet die Macht des Amor und seine Gottheit, umwindet — das erste Opfer, das sie ihm bringt — seine Statue mit einer Blumenghirlande, und schmiegt sich bittend um seine Huld an ihn.

Setzen wir nun den Fall, der Künstler habe sich an den Ausdrücken, welche die beiden Figuren darbiethen, nicht begnügt; er habe sie durch irgend einen Gegenstand noch erhöhen wollen, und dazu ein Basrelief am Fußgestelle der Statue Amors gewählt.

Setzen wir ferner den Fall, auf diesem Basrelief seien mehrere Kinder gebildet, welche in unordentlichen Stellungen und Ausdrücken von Heftigkeit so vorgestellet sind, daß man Mühe hat, die Absicht ihrer Gruppierung zu errathen. Eins derselben stehet aufgerichtet und ausgestreckt, und faßt ein anderes in chargierter Handlung bei den Ohren; es will eigentlich dieses letztere küssen, aber die Bewegung ist so heftig, daß man glaubt, es sei mit demselben uneins geworden, und wolle es raufen. Auf der andern Seite liege eine Gruppe von andern Kindern, wie es bei einer Balgerei zu geschehen pflegt,

pfllegt, wild über einander hingeworfen. Sie sollen, wie man am Ende wohl erräth, in freundschaftlichen Spielen begriffen gewesen sein, und sich neben und aufeinander hingelagert haben; aber man findet dieses erst, wenn man lange über das Bedeutende dieser Kinderfiguren, in Beziehung auf den Hauptgegenstand, nachgedacht hat.

Nehmen wir endlich an, daß die Ausführung dieser Kleinen Figuren eben so rauh, wild und tumultuarisch ist, als es die Zeichnung derselben war, daß also auch hierin derselbe widersprechende Ton gegen das Sanfte der Ausführung an der Statüe des Amor und an dem Mädchen herrsche, und man wird auf das deutlichste fühlen, daß das gewählte Beiwerk zu dem Ausdrucke des Ganzen nicht nur nicht das mindeste beitrage, sondern daß der Künstler für sein ganzes Werk weit besser gethan hätte, wenn er es ohne dieses verzierende Beiwerk dargestellt hätte.

Denn es ziehet die Augen und die Aufmerksamkeit des Betrachters nur um desto mehr auf sich, je weniger er im Stande ist, zwischen demselben und dem Hauptgegenstande irgend einen Zusammenhang zu finden. Der schalkhafte Blick Amors, das schüchterne Anschmiegen des Mädchens

chens an seine Statue, und das Dankende und zugleich Flehende, welches in ihrem ganzen Gesichte ausgedrückt ist, macht keine Wirkung auf ihn, und wenn alles auch noch so gut aufgefaßt und dargestellt wäre, denn seine Seele beschäftigt sich mit ganz andern Gegenständen, mit der Deutung des Beiwerkes; seine Eitelkeit wird rege, er eilet den Schlüssel zu diesem Geheimnisse zu finden, und — des Künstlers ganzer Zweck bei der Schaffung dieses Gemäldes ist dahin.

Wir sehen hieraus, wie wichtig das Beiwerk, in Ansehung der Erfindung, in den Augen des Künstlers sein, wie viele Aufmerksamkeit er darauf verwenden muß, daß diese einem Werke willkührlich beigefügten Theile in das Ganze desselben einstimmen, die Wirkung desselben heben, und den Ausdruck desselben unterstützen.

Diese Unterstützung des Ausdrucks kann oft durch einen sehr geringen Gegenstand erreicht, und durch einen solchen der Phantasie ein sehr schönes und weites Feld geöffnet werden. Eine Gruppe von einem Schäfer und einer Schäferin, in welche der Ausdruck von der zärtlichsten Liebe gelegt worden ist, wird nur z. B. durch ein Paar sich schnäbelnde Tauben, ein Denkmahl eines Verstorbenen in einer düstern aber
nach

nach hinten zu gebrochenen Landschaft durch einen herum oder von demselben hinweg flatternden Schmetterling, einen sehr bedeutenden und ausdrucksvollen Zusatz bekommen.

So groß die Vortheile sind, die der Künstler durch einfache Beiwerke für seine Schöpfung erlangt, so groß sind auch die Gefahren für dieselbe, wenn er die Zusammensetzungen mehrerer Formen, Figuren und Gegenstände in sie aufnimmt.

Ideenverbindungen, welche mit dem Stoffe nicht enge verwandt sind, von ihm abführen, und die Seele zu fremden Betrachtungen stimmen, sind fast unvermeidlich, wenn der Künstler große oder reiche Beiwerke aufnahm.

Der Betrachter beschäftigt sich mit ihnen, er gehet ihren Zusammensetzungen nach, der Hauptgegenstand kommt ihm aus den Augen, sein Interesse wird getheilt und geschwächt, und ein Theil der beabsichtigten Wirkung des Gemäldes ist verloren.

Zweckmäßigkeit, Schicklichkeit und Einfachheit sind daher diejenigen Eigenschaften, welche man von dem Künstler in den Beiwerken fordern kann, und er verdienet unsern Tadel, wenn er
durch

durch Reichthum, Mannigfaltigkeit, Pracht und Glanz in denselben unsere Augen von dem Hauptgegenstande abzieht, die schönen, edeln oder großen Ideen vernichtet, welche er durch die Hauptfiguren in uns erregte, und uns dafür mit der Betrachtung von Dingen beschäftigt, die bloß unserer Phantasie ein angenehmes Spiel verursachen, und unser Herz von Empfindungen leer lassen.

Diese im Allgemeinen nothwendigen Erfordernisse der Beiwerke leiden jedoch bei Stoffen der großen, prächtigen Gattung in Ansehung der letztern von den geforderten Eigenschaften, der Einfalt, eine wichtige Ausnahme.

Wo Alles reich und prächtig ist, müssen es auch die Beiwerke gewisser Maassen sein, weil in dem entgegen gesetzten Falle nothwendig ein sehr großes Mißverhältniß der Theile entspringen würde.

Dieser Reichthum, diese Pracht in den Beiwerken aber muß so gewählt worden sein, daß der Betrachter des Gemäldes selbst durch dieselbe immer auf die Hauptidee, den Charakter und die Empfindungen des Stoffes zurück geführt werde. Denn die Verschwendungen der Phantasie missfallen und beleidigen um desto

L

mehr,

mehr, je geringer die Wirkung ist, die dadurch erreicht wird, und je weniger wir jede Art von Anstrengung von der Bemühung um einen gewissen grossen Zweck in unserer Vorstellung trennen können.

Gehen wir nun zu der Betrachtung des letztern Gegenstandes über, welchen die Ueberschrift dieses Kapitels ankündigte.

Er betrifft die von den Liebhabern so genannten episodischen Figuren, für welche jedoch die Künstler selbst im Allgemeinen keinen besondern Namen haben.

Der Begriff der Episode oder des Episodischen wurde aus den Werken und der Theorie der Dichtkunst mit Recht auf die Werke der Malerei übertragen. Man weiss, was man in der erstern unter der Episode versteht. Die Anwendung eben desselben auf die Theorie der bildenden Künste ist um desto leichter, je grösser die Aehnlichkeit zwischen der Erfindung und Anordnung des eigentlichen Dichters und des dichtenden Mahlers ist.

Es ist zwar nicht zu leugnen, daß die Maler sehr oft nur so zu sagen aus mechanischen Ursachen episodische Figuren in ihre Gemälde aufnehmen,

nehmen, aus der Absicht nämlich, eine Gruppe mit der andern zu verbinden, Licht- und Schattenmassen zu verbreiten, oder auch wohl gar nur einen leeren Platz auf dem Gemähld mit ihnen auszufüllen. Wer würde aber bei diesem Gebrauche, der von episodischen Figuren gemacht wird, so äusserst gefällig sein, dem Künstler einzugestehen, daß er, vermittelt derselben, alles erreicht habe, was sich durch Figuren der Art nur erreichen läßt.

Eine auf diese Weise ausgefüllte Lücke, ein auf diese Weise gehobener Fehler oder Mangel eines Gemähldes, ist zwar ein Verdienst desselben mehr, als es ohne diese episodische Figuren erhalten haben würde; aber hat der Künstler dadurch mehr geleistet, als daß er uns einen Beweis von seiner Geschicklichkeit in Ansehung der Vertheilung der Massen und der Verbindung der Gruppen gab? Er hat, um uns dieses Gleichnisses zu bedienen, weiter nichts gethan, als was der Schriftsteller thut, wenn er seine Perioden rundet und verbindet, seinen Styl leicht und eben macht, und die Einheit desselben beobachtet. Die Gedanken, die Beweise seines Genies, erhalten dadurch keine Erhöhung und keine grössere Stärke; sein Product kann bei der grössten Leichtigkeit und Natürlichkeit, bei dem richtigsten Verhältniß und Zusammenhange sehr mittelmässig sein.

Eine episodische Figur ist daher nichts als ein mechanisches Mittel, wenn sie zu weiter nichts beiträgt, als eine Masse bilden zu helfen, oder einen Fehler in der Anordnung und Gruppierung zu decken.

Eine gut angebrachte, gut gewählte und bedeutungsvolle episodische Figur wird zwar diese beiden Dinge auch beabsichtigen, aber ausser denselben noch einen höhern Zweck zu erreichen suchen. Und dieser höhere Zweck ist — auf irgend eine Weise zu der Wirkung, dem Ausdrucke, dem Verständniss u. s. w. des Gemäldes beizutragen.

Hierdurch bleibt sie zwar immer eine Figur, welche der Künstler in sein Gemälde nicht aufzunehmen brauchte, die also aus demselben wieder hinausgenommen werden könnte, ohne dass das Gemälde dadurch etwas von seinen wesentlichen Theilen verlöre; die sich aber doch auf irgend eine Weise des Platzes, den sie einnimmt, dadurch würdig macht, dass sie etwas zu der geistigen Wirkung des Gemäldes beiträgt.

Bedienen wir uns zur Erläuterung des eben Gesagten eines Beispieles, welches schon öfter angeführet wurde.

Auf dem Gemälde des S^üeur, die Predigt des Apostels Paulus, ist ein junger Mensch vorgestellt, welcher das Feuer anbläst, worauf die auf den Platz gebrachten Bücher verbrannt werden sollen.

Diese Figur des jungen Menschen ist zuverlässig episodisch, und vielleicht aus einer von den vorgenannten mechanischen Ursachen von dem Künstler aufgeführt worden. Sie kann dem Gemälde genommen werden, ohne daß es dadurch eines von seinen nothwendigen Theilen beraubt würde; denn der Künstler konnte eben so gut den Augenblick wählen, in welchem die auf das Feuer gelegten Bücher schon in voller Flamme standen.

Aber ist diese Figur darum, weil sie auch wegbleiben konnte, müßig, und trägt sie nichts zu der Wirkung des Ganzen bei? — Sie ist ein lebendiger Abdruck des Eifers, mit welchem die Zuhörer des Apostels seine Rede vernahmen, und ihr gehorchten; und wird dadurch zu einer kräftigen Feder, welche der Künstler zur Hervorbringung der Bewegung in seinem Kunstwerk anbrachte.

Von diesem Beispiel werde der Charakter einer guten episodischen Figur abgezogen, und nach diesem Charakter jede beurtheilet.

Der

Der Künstler nimmt in Stoffe aller Art episodische Figuren auf, nur muß er sie dem Geiste des Stoffes angemessen wählen. Die Episode entspreche dem allgemeinen Ausdruck; sie sei nicht niedrig, wenn das ganze Stück edel, nicht lächerlich, wenn dieses ehrwürdig, nicht komisch, wenn dieses rührend ist.

Domenichino fehlte gegen dieses große Gesetz der Einheit, indem er in dem Gemälde von dem Märtyrertode eines Heiligen einen Henker darstellt, welcher ausgleitet und fällt, indem er ein Seil allzu straff anziehen will. Andere Henker stehen dabei und spotten sein mit pöbelhaften Gebärden. Welch ein Gedanke in einem so ernstesten Stoffe, welch eine Disharmonie!

Viertes Kapitel.

Ueber die Einheiten und die Beobachtung der mechanischen und dichterischen Wahrscheinlichkeit.

„Die Möglichkeit des Vorgestellten in der Natur, spricht der Herr von Hagedorn, zu Anfange seiner dreizehnten Betrachtung, ist der Grund seiner Wahrscheinlichkeit; und was sich in der Natur widerspricht, wird niemahls in einem Gemähde unsere Sinnen überreden.

Kein Gegenstand vervielfacht sich unserem Auge, und unmöglich können wir unter einem Blicke den frommen Aeneas zugleich Karthago verlassen, und Lavinium bauen sehen.

Wer den Gesichtskreis in einem Gemähde bald hoch, bald niedrig nimmt, scheint den Stand unseres Auges wider die Natur vervielfältigen, oder mehr als Einen Ort unserem Auge aufdringen zu wollen.

Das

Das Auge vermag nur Eine Haupthandlung unter dem Sehwinkel bequem zu übersehen, und hafst die Zerstreung. Alles dieses lehret uns die bloße Natur, auch wenn wir bei unsern Beobachtungen an keine Kunstregeln denken.

Aber der Kunstrichter denkt daran. Wenn er für das einstimmige Ganze im Gemälde gewisse Grundsätze festsetzen will, so muß er auf jene Beobachtungen zurück gehen.

Nach der Natur, Vernunft und Wahrscheinlichkeit werden seine Regeln also lauten: der Künstler ist verbunden, nicht mehr in einem Gemälde vorzustellen, als

- 1) was in Einem Zeitpunct geschehen, oder wahrscheinlich geschehen können;
- 2) was das Auge mit Einem Blick übersehen kann; und
- 3) was sich folglich in dem Raume des Gemäldes zum Ausdruck der Haupthandlung und untergeordneter Zwischenbegebenheiten bringen läßt.

Dieses sind die sogenannten drei Einheiten, nämlich der Zeit, des Ortes und der Handlung.“

Die

Die Grundsätze dieser Einheiten sind so natürlich und nothwendig, daß man an die Möglichkeit der Verletzung derselben beinahe gar nicht glauben sollte. Und dennoch lehret uns die Erfahrung, daß sie nicht nur möglich war, sondern auch mehrmals wirklich ausgeübet wurde.

Der Herr von Hagedorn führt mehrere Beispiele dieser demüthigenden Verirrungen sogar großer Künstler an, die wirklich unbegreiflich sind. Sie verletzen gerade zu die Natur, und die ersten Grundsätze der Kunst.

Stellet der Künstler eine interessante Handlung — und nur diese soll er eigentlich darstellen — dar, so wird diese einzige Handlung, gut gewählt, geordnet und ausgeführt, den Betrachter des Gemäldes hinlänglich beschäftigen. Suchet der Künstler aber im Gegentheil das Interesse, welches der Betrachter an seinem Werke nimmt, so zu vervielfältigen, daß er mehr als Eine Handlung seiner Hauptperson darstellt, so wird er seinen Zweck zuverlässig nicht nur nicht erreichen, sondern sogar demselben gerade zu entgegen arbeiten.

Der Verstand und das Gefühl des Betrachters kommen in Verwirrung; die Verletzung der örtlichen

lichen und zeitlichen Einheit beleidiget ihn, er wendet sich entweder unwillig von dem Gemählde ab, oder, wenn er ja nachsichtig genug ist, dasselbe ferner zu betrachten, so weiß er selbst nicht, welcher von diesen dargestellten mehreren Handlungen er seine Aufmerksamkeit schenken soll. Und ist er ja darüber mit sich selbst eins, so fällt ihm wieder ein Zug aus einer andern Handlung auf, und der ganze Gang seiner Empfindungen ist vernichtet, und alle Wirkung des Gemählde dahin.

Um sich davon zu überzeugen, betrachte man nur z. B. die Kupfer von M. Merian zu der gereimten Uebersetzung Dietrichs von dem Werder von Taffos befreitem Jerusaleem. Gleich auf dem ersten dieser Kupfer, welches zum zweiten Gefange gehört, wird man Clorinda sehen, wie sie den Henkern verbiethet, den Scheiterhaufen anzuzünden, auf welchem Olindo und Sophronia verbrannt werden sollen, wie sie ferner die Vermittlerin der Sache dieser beiden Unglücklichen beim Aladin macht, wie Alete im Lager Gottfrieds Friedensvorschläge thut, und Argante dem Heer desselben einen schweren Krieg ankündigt.

Auf dem Kupfer zum neunzehnten Gefange schlagen sich Argante und Tancredi mit einander,
etwas

etwas weiter hinten wird der erstere von dem letztern durchbohrt, nicht weit davon liegen sie beide ausgestreckt auf der Erde, neben ihnen kniet Erminia, die sich die Haare zerrauft, noch weiter im Hintergrunde wird Argante todt auf einer Bahre, und Tancredi auf einem Sessel sitzend davon getragen, und Erminia reitet auf einem Pferde daneben.

Die schwersten, plumpesten Beleidigungen aller drei Einheiten, die man sich schwerlich als möglich denken könnte, wenn man sie nicht wirklich sähe.

„Eben so beleidigte (wir führen den Herrn von Hagedorn wörtlich an) Paul Veronese in seinem berühmten Gemählde von den Jüngern zu Emahus fast alle nur mögliche Einheiten. — Die Europa mit dem Stier zeigt uns der Künstler zweimahl in einem andern Gemählde. Fünf- und mehrmahl vervielfältiget sich Merkur in einer Schilderei, welche Philostratus wenigstens für wahrscheinlich annimmt, weil er sie für wahrhaft ausgiebt. Das Gemählde, spricht eben dieser Schriftsteller, ist zu sonderbar, als daß ich nicht ein Wort davon sagen sollte.

Hier wird der Sohn der Maja auf dem Gipfel des Olymp gebohren, und von den Horen in
Win-

Windeln gelegt. Kaum haben ihn diese verlassen, so wickelt er sich heimlich los, und steigt den Berg hinab. Er stiehlt die weißen Kühe des Apoll, und treibt sie in eine Höhle. Dieses ist noch nicht genug; dem Apoll, der sich darüber bei der Maja beschwert, wird zugleich vom Mercur der Bogen entwendet, und der Berg lacht herzlich, wie ein Mensch, über den behenden Knaben, den Gott der Diebe.“

Die Gesetze der Einheit vorzüglich der Handlung, sind so unmittelbar aus der Natur und dem Wesen der Kunst genommen, daß die Nothwendigkeit derselben keines weitem Beweises bedarf; die neuern Künstler fehlen auch, den Begriff nicht allzu streng genommen, selten oder fast nie dagegen.

Bringet man aber, wie man es auch unumgänglich muß, mehr als die Handlung der Hauptpersonen, die Handlungen und Empfindungen aller übrigen Figuren mit in Anschlag, so möchten vielleicht diejenigen Kunstwerke etwas seltener sein, in welchen die Einheit der Handlung, im strengsten Sinne genommen, nicht beleidiget worden wäre.

In diesem strengsten Sinne ist dann nur Einheit der Handlung in einem Gemähde vorhanden,

den, wenn jede der dargestellten Figuren auf die Haupthandlung sich innigst bezieht, und wenn alle Bewegungen und Ausdrücke die unmittelbare Wirkung und Folge des in der Hauptfigur zur Darstellung gewählten Augenblickes sind.

Die Einheit der Zeit und des Ortes folgt aus der Einheit der Handlung unmittelbar, und aus der letztern fließet die untergeordnete Einheit, die der Beleuchtung — die jedoch gewisser Maassen zu den mechanischen Theilen der Kunst gehört, ohnerachtet nicht zu leugnen ist, daß nicht selten von Seiten der Anordnung des Lichtes, der Figuren und Gruppen sehr viele Kunst nöthig ist, um bei dem einmahl bestimmten Licht-herde die Einheit dieses Lichtes mit der guten mahlerischen Wirkung desselben zu vereinigen.

Uebrigens halten wir dafür, daß die verschiedenen Einheiten in einem Gemählde bloß erwähnt zu werden brauchen, und weiter keiner ausführlichen Auseinandersetzung bedürfen, und fürchten daher nicht ohne Grund, dem Leser über diesen Punct schon mehr als zu viel vorgeleget zu haben.

Wir gehen also von den Einheiten zu der Quelle derselben, wie sich Hagedorn ausdrückt, zu der Beobachtung des Wahrscheinlichen über.

Die

Die Werke der Künste bezielen Täuschung und Ueberredung — Zwecke, welche ohne Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit nicht erreicht werden können.

Diese Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit aber ist in Beziehung auf die bildenden Künste von doppelter Art, (welche Eintheilung dü Bos in seinen *Reflexions critiqu.* zuerst machte) sie ist

1) mechanisch, und

2) dichterisch.

Die mechanische Wahrscheinlichkeit in den dargestellten Gegenständen macht die Beobachtung des Gleichgewichtes und der Gesetze der Bewegung zur unerlässlichen Bedingung.

Was in einem Gemälde so dargestellt wird, daß es, wenn es in der Natur so stünde, zusammen stürzen müßte, wird für mein Auge immer und ewig eine grobe Unwahrheit sein, sei es auch noch so schön und noch so zauberisch ausgeführt.

Was

Was die Beobachtung der Gesetze der Bewegung anlangt; wer könnte sie dem Künstler z. B. an der Darstellung eines Menschen erlassen?

Der Künstler will uns nicht leblose, todte Figuren darstellen, er will uns eine täuschende Nachbildung von den Handlungen, Stellungen, Bewegungen und Rührungen der Menschen geben; er wird aber diesen Zweck nie erreichen, wenn er nicht die Bewegungen und Gänge der Knochen und Muskeln in aller ihrer Wahrheit darstellt.

Widerspricht die Bewegung der Sehnen und Muskeln seiner Figur der Bewegung in der Natur, so wird aller Zauber derselben gelöst. Strengt sich eine Figur sehr an, nimmt sie die Stellung an, als ob sie eine große Last in die Höhe heben, von sich entfernen, oder an sich ziehen wollte, so wird mich diese Figur nie von ihrer Wahrheit überreden, wenn ich nicht die Last zugleich erblicke, die eine so große Anstrengung, einen so großen Aufwand von Kräften erfordert.

Diese mechanische Wahrheit ist das erste, was der Geist betrachtet, nachdem der Zauber der Farbengebung das Auge an sich lockte.

Ist sie gut und richtig beobachtet, ist nichts in der Darstellung vorhanden, was dieses Gefühl der Wahrheit beleidigte, so kümmert sich der Geist des Betrachters, wie bei einem schönen Trauerspiel, wenig um die historische Treue oder Wahrheit des dargestellten Gegenstandes; er vergnügt sich an der Anschauung der schönen Formen und Farben, an der Betrachtung der schönen, abgemessenen Ausdrücke, und hat keine Zeit an die Existenz dieses Stoffes in der Natur zu denken, denn er ist für ihn, für seinen Geist, seine Phantasie wirklich und wahr, weil in demselben nichts vorhanden ist, was sein Gefühl der Wahrheit beleidigte.

Aber das geringste Versehen dagegen stößt ihn von der Darstellung zurück, denn er siehet überall in der Natur, wohin er sein Auge wendet, die mechanische Wahrheit auf das genaueste beobachtet.

In Ansehung der dichterischen Wahrheit ist es in sehr vielen Fällen anders. Die Beleidigungen derselben fallen sehr oft nur dem gebildeten Verstande oder Geschmacke auf, und sind für den ungebildeten keine Beleidigungen, da Fehler gegen die mechanische Wahrheit jedermann anstößig sind.

Eine dichterische Unwahrheit ist es, wenn z. B. der Mahler Kanonen vor Troja führt, und Griechischen Helden, weit vom Gemenge, ein Fernglas in die Hand giebt; eine dichterische Unwahrheit ist es, wenn er die Begebenheiten der Alkmene bei Tage vorstelllet, und der dem Phöbus auferlegten Verzögerung uneingedenk ist; aber die Unwahrheit in diesen Darstellungen ist nichts, als zufällig; diese Umstände konnten wahr sein; sie beleidigen also die Wahrscheinlichkeit nicht.

Jedoch, gehen wir von der Betrachtung dieser Unwahrheiten, die es dem ohnerachtet, obgleich nicht in aller Betrachter Augen find, zu dichterischen Unwahrheiten anderer Art über die den gesunden Geschmack allemahl beleidigen.

Es sind dieß keine andern, als diejenigen, welche aus grober Verfehlung der Charaktere entspringen.

Das Auge jedes Menschen ist so geübt, daß es die Stellung und Bewegung einer ehrwürdigen Magistratsperson z. B. von der Haltung des Körpers eines Lastträgers, die Bewegungen eines Greises von denen eines Jünglings, die Gebhrden eines Sanguinikers von denen eines Menschen

von cholerischem Temperament unterscheidet. An und für sich wahre Stellungen, Aeufferungen und Bewegungen werden unwahr, sobald die vorausgesetzten Umstände nicht die Quelle derselben in unserer Vorstellung oder Erfahrung sind. Dieß bedurfte nur angedeutet zu werden.

Es giebt wirkliche Wahrheiten in der Natur, welche so unwahrscheinlich sind, daß sie der Künstler durchaus nicht darstellen darf, indem der Verstand von dem, was er nicht glaubt, auch nicht gerühret wird.

Der Herr von Hagedorn nimmt zum Beweise dieses Satzes eine Gegend in der Schweiz, von welcher ihm ein sehr guter Künstler, Brinkmann, eine meisterhafte Zeichnung überschickte. In dieser Gegend standen neben Eischollen reife Erdbeeren. Derjenige, der nicht solche Gegenden in der Natur sahe, wird eine Darstellung der Art sehr unwahr finden.

Man bemerket ferner z. B. bisweilen, wenn die Sonne bereit zum Untergange ist, etwas über dem Horizonte gegen Morgen, besonders wenn es kurz vorher etwas geregnet hat, schmählere oder breitere Streifen am Himmel, welche in einem angenehmen Tone grün gefärbet sind.

Der gute Künstler wird dieses sonderbare Spiel der Natur beobachten, aber in seinen Gemälden nie einen Gebrauch davon machen.

Wir gehen zu der Betrachtung einer andern Wahrheit über, bei welcher wir uns ganz der Worte Hagedorns bedienen. „Auch das Wahre, spricht er, kann sich nur durch das Annehmliche empfehlen, das uns die Fabel so beliebt macht. Strenger sind wir gegen die Geschichte, und ziemlich gutwillig gegen die Fabel. Von der Einfalt der ersten Sitten, nehmen wir für die mahlerische Ueberredung nur die angenehmen Bilder heraus.

Wenn die Helden der Ilias ihre Mahlzeit selbst zubereiten, so ist es uns, bei dem ersten Anblick des Gemäldes, vielleicht ein unwahrscheinlicheres Bild, als wenn Phöbus aus dem Meer aufsteiget, und von dem erhabenen Sitze seines schimmernden Wagens die muthigen Rosse über beleuchtete Wolken führet.

Die schönen Künste sind mit der Fabelwelt zu bekannt, als dafs diese etwas Unwahrscheinliches für sie haben sollte.

Verwerfen wir auch einige Vorstellungen aus dem Reiche der Fabel, so ist es gewifs nicht

der Unwahrscheinlichkeit wegen. Es ist eben so unwahrscheinlich, zu sehen, wie sich die aufgehobenen Hände der fliehenden Daphne an den Fingern in Lorberzweige theilen, als den Lykaon mit dem Kopf eines Wolfes; aber dem Auge gefällt das eine besser, als das andere.“

In Ansehung der historischen Wahrheit ist es nur in so fern ganz streng zu nehmen, in wie fern die Darstellungen des Künstlers nicht gegen allgemein bekannte Dinge anstoßen. Aeneas mag immer der Liebhaber der Dido sein, ohnerachtet ein Zeitraum von beinahe drei Jahrhunderten zwischen ihnen lag, wenn nur keine Bischöfe und Heiligen bei der Geburt Christi zugegen sind.

Fünftes Kapitel.

Ueber das Uebliche im Allgemeinen.

Das Uebliche oder das Costum, zu dessen Betrachtung wir dieses Kapitel bestimmen, ist ein untergeordneter, zufälliger Theil desjenigen Gegenstandes, von welchem wir im vorigen Kapitel handelten.

Die mechanische Wahrheit, unstreitig das Erste, auf das wir unsere Aufmerksamkeit richten, beruhet auf den Gesetzen der Statik, des Gleichgewichtes, der Bewegung, auf den Veränderungen, welche das Licht und der Schatten auf die beleuchteten Körper nach den Gesetzen der Optik hervor bringen.

Wir erklären die Darstellung irgend eines Gegenstandes in dieser Rücksicht für wahr, wenn wir den Stand, die Bewegung, die Beleuchtung und Beschattung an demselben so finden, wie wir sie täglich in der Natur sehen, oder wie sie unfern

fern Erfahrungen und Vorstellungen nicht widerspricht.

Dieß ist der niedrigste Grad der Wahrheit, und eben deswegen sind unsere Ansprüche auf sie nur um desto strenger.

Die dichterische Wahrheit setzt die Uebereinstimmung des Zeichens mit dem zu bezeichnenden, oder das genaueste Verhältniß zwischen den Aeußerungen und dem innern Zustande der Figur, nach Verschiedenheit der Rührung, des Geschlechtes, des Alters, des Standes, des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf ihre Seele macht, voraus; die Beobachtung derselben ist daher eben so nothwendig, nur vielleicht nicht in den Augen eines jeden Betrachters.

Das Uebliche hingegen ist; der Abbé Laugier *) fodere es auch noch so ungestüm, nichts als zufällig, und steht in keinem nothwendigen Verhältnisse mit der Natur des Gegenstandes.

Eine Begebenheit kann in mechanischer und dichterischer Hinsicht sehr wahr dargestellt sein,

*) Siehe das zweite Kapitel der vorbereitenden Kenntnisse.

sein, ohne daß das Uebliche darin genau beobachtet worden wäre; sie kann aber selbst bei der eigensinnigsten Treue in Ansehung des Ueblichen, ganz unwahr sein.

Eben die Handlung, als mahlerische Darstellung betrachtet, die uns in Griechischem Costum interessiert, würde uns, eben so wahr und schön dargestellt, auch in jedem andern rühren. Denn immer ist es nur das Nothwendige der Handlung, was Eindruck auf unser Herz macht, nie aber das Zufällige, das Uebliche, dessen Verschiedenheiten jedoch unserem Auge mehr oder weniger angenehm, mit der Haupthandlung und den Wirkungen derselben auf unsern Geist mehr oder weniger übereinstimmend sein können.

Die strengste, treueste Beobachtung des Ueblichen, die tiefsten Untersuchungen in Ansehung desselben sind nur für diejenigen wenigen gemacht, welche vermöge ihrer erworbenen Kenntnisse in den Stand gesetzt sind, die Treue in demselben und die Gründlichkeit der Untersuchungen zu finden.

Ob z. B. die Thüre in einem Griechischen Gebäude auswärts, und in einem Römischen einwärts sich öffne, ist für jeden, der kein antiquarischer Pedant ist, eine höchst unbedeutende Sache.

Sache. Er verlangt in der Darstellung einer Griechischen Geschichte nur ein Gebäude in Griechischem Styl, und ist darum unbekümmert, ob diese oder jene architektonische Verzierung, dieses oder jenes Verhältniß in den Theilen des Gebäudes zur Zeit der dargestellten Handlung von den Baukünstlern schon erfunden war oder nicht.

Wenden wir dieses auf andere Fälle der Art an, und die Strenge, welche die frühern Theoristen der Kunst in den Forderungen an die Künstler in Betreff des Ueblichen äuserten, wird in einem sehr kleinlichen Lichte erscheinen.

Es wird hierbei nicht unzweckmäfsig sein, wenn wir dem Leser eine Stelle von dem grofsen Göthe nochmahls vorlegen, in welcher er sich über das Uebliche folgender Maassen erklärt:

„Ueber das Uebliche, spricht er *), sind schon so viel Blätter verdorben worden, mögen diese mit drein gehn. Mich dünkt, das Schickliche gelte in aller Welt für's Uebliche, und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühl-

*) In dem Anhange zum Neuen Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Leipzig 1776. S. 491. ff.

fühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen, und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn in ihre Herzen herbei zu zerren.

Ich setze da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Meere und Berge zu trennen pflegt; aber ich dürfte mich wohl getrauen, noch manche groſse Namen herzusetzen, und zu beweisen, daſs sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

Ein groſser Mahler wie der andere lockt durch groſse und kleine empfundene Naturzüge den Zuschauer, daſs er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Mahlers versetzt. Und was kann er im Grunde verlangen, als daſs ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingezaubert werde.

Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als Niederländische Bäuerin vorstellt, sieht freilich jedes Herrchen, daſs entsetz-

lich

lich gegen die Geschichte geschlägelt ist, welche vermeldet: Christus sei zu Bethlehem im Jüdischen Lande gebohren worden. Das haben die Italiäner besser gemacht! sagt er: Und wie? — Hat Raphael was andres, was mehr gemahlt, als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? Und war aus dem Sūjet etwas anderes zu mahlen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Mahler in allen Zeiten?

Aber es sind die biblischen Stücke, alle, durch kalte Veredlung und die gesteiſte Kirchenſchicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen, und dem theilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfſinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen, vor den Hirten, mit dem Knäblein da, als lieſs ſie's um Geld sehen, oder habe ſich, nach ausgeruhten vier Wochen, mit aller Kindbettsmuſe und Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuches vorbereitet? das ist nun ſchicklich! das ist gehörig! das ſtößt nicht mit der Geschichte!

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er verſetzt uns in einen dunkeln Stall, Noth hat die Gebährerin getrieben, das Kind an der Bruſt, mit dem Vieh das Lager zu theilen;
ſie

sie sind beide bis an den Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist alles düster, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen da sitzt, und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein. Der vorderste, der mit einer Stalllaterne voran geht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugebohrne König der Juden?

Und so ist alles Costume lächerlich! denn auch der Mahler, der's euch am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und darum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke es nur immer sein mag, und zwingt mich durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewunderung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubens's Weiber zu fleischig! Ich sag' euch, es waren feine Weiber; und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd und Meer mit
Idea-

Idealen bevölkert, so wär' er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch, und Bein von seinem Bein geworden *).“

So offenbar man auch in diesen Zeilen den großen Mann sieht, so wenig glaub' ich, die hier vorgetragenen Meinungen alle unterschreiben zu dürfen.

Gleich der Grundsatz, von welchem der Geheime Rath von Göthe ausgeht, scheint mir nicht richtig zu sein. Mich dünkt, spricht er, das Schickliche gelte in aller Welt für das Uebliche. Dieß möchte wohl schwer-

*) In dem Stück von Gout nach Elsheimers Philémon und Baucis hat sich Jupiter auf einem Großvaterstuhl nieder gelassen, Mercur ruht auf einem niedern Lager, Wirth und Wirthin sind nach ihrer Art beschäfftiget, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebeschwänke, durch Mercurs Beihülfe ausgeführt, klärlich abgebildet findet.

Wenn so ein Zug, spricht der Herr von Göthe, nicht mehr werth ist, als ein ganzes Zeughaus wahrhafter antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.

schwerlich in aller Welt so gelten. Wer siehet nicht auf den ersten Blick, daß sich die Schicklichkeit auf richtiges, moralisch-nothwendiges Verhältniß des Aeußern zu dem Innern gründe, daß die Schicklichkeit, die in manchen Rücksichten Zweckmäßigkeit genannt wird, in der Uebereinstimmung des Zeichens mit dem, was bezeichnet werden soll, bestehe, und daß das Uebliche, welches sich bloß mit äußern Dingen beschäftigt, nicht den mindesten nothwendigen Zusammenhang mit dem Innern habe.

Wir halten es nicht für nöthig, die übrigen Ideen, die in jener Stelle enthalten sind, durchzugehen, weil sie grösstentheils sehr viel Wahres und Vortreffliches haben, können aber nicht umhin, noch einige Worte über Göthe's Aeufserung: Und so ist alles Costume lächerlich u. s. f. zu sagen, indem es uns etwas ganz anderes zu sein scheint, in einem Gemählde und bei gewissen aus der Geschichte bekannten Personen Dinge anzubringen, von denen wir zuverlässig wissen, daß sie andern Zeitaltern und andern Völkern gehörten, und wiederum Dinge, von deren Nichtexistenz bei jenen Völkern und in jenen Zeiten wir nicht den mindesten historischen Beweis haben.

Der Mahler, der sich bei der Darstellung des reichen Mannes mit abenteuerlichen Formen und unbekannten Töpfen und Gefäßen hilft, belügt uns daher nicht; er erfand vielmehr diese Formen und unbekannten Gefäße einzig und allein aus der Absicht, um uns nicht durch Stengelgläser, von denen wir wissen, in welchem Zeitalter sie im Gebrauch waren, in Ansehung des Jahrhunderts, in welchem der reiche Mann lebte, augenscheinlich zu belügen.

Denn wie mich dünkt, sollte die Strenge, welche mehrere Theoristen in Ansehung des Ueblichen äuserten, mehr darauf gerichtet sein, daß die Künstler nichts darstellen, von dem wir gewiss wissen, daß es bei dem Volke, unter welchem die dargestellte Handlung vorging, in dem Zeitalter, in welchem die handelnden Personen lebten, nicht im Gebrauche war, als darauf, daß jede, dort und damahls wirklich Statt findende Kleinigkeit auf das ängstlichste beobachtet werde.

Nimmt man die Forderungen an die Beobachtung des Ueblichen im letztern Sinne, dann werden sie freilich klein und lächerlich; sie sind aber sehr gerecht und sehr nothwendig, wenn man ihnen die eben erwähnte Einschränkung giebt.

„Ich

„Ich verlange nicht, spricht Hagedorn, daß die Kunst des Mahlers unter den Gelehrten entscheide, ob das Grab Christi ein in Felsen gehauenes, oder ein aus Steinen zusammen gesetztes Grab sei — — nur mit dem Rosenkranze an den Jüngern zu Emahus, und mit dem Venetianischen Adel bei der Hochzeit zu Canaan wolle man uns verschonen.“

Jedoch, kommen wir auf Veranlassung dieser Worte Hagedorns auf die Bestimmung und sehr relative Nothwendigkeit des Costumes.

Wir müssen hierbei von der ersten, heiligsten Pflicht des darstellenden Künstlers ausgehen.

Diese Pflicht bestehet darin, daß er nur solche Handlungen wähle, welche schon an und für sich selbst, als Handlungen oder Empfindungen der Menschen, ohne Rücksicht auf einen gewissen bestimmten Menschen, allgemein interessieren.

Wenn ich einen schönen, kräftigen, starken Mann seinen Arm um den Nacken eines reizvollen, himmlisch-schönen weiblichen Geschöpfes schlingen sehe, so biethet die Anschauung dieses Gemählde meinem Herzen eine unendliche Mannigfaltigkeit von Empfindungen und Wün-

Wünschen dar, die durch den Umstand, daß ich in jenen Figuren den Mars und die Venus erkenne, vielleicht nicht um einen einzigen Grad erhöht wird.

Ich beschäftige mich bei der Anschauung jenes Gegenstandes bloß mit den Empfindungen, die durch das Gemählde in mir erwecket werden, und es ist mir völlig gleichgültig, wer die Personen sind, deren Empfindungen ich die meinen verdanke.

Es ist mir also völlig gleichgültig, ob mir die Beobachtung des Ueblichen den Mars und die Venus in denselben kenntlich mache oder nicht.

Ein Mann, der seine furchtsame Tochter durch einen angeschwollenen Fluß trägt, ist mir als empfindsam handelndes Wesen schon so interessant, daß ich gar nicht daran denke, ob dieser Mann ein bestimmter, durch die Geschichte bekannter sei oder nicht.

Seh' ich hingegen einen, der durch einen Fluß schwimmend wichtige Schriften über dem Wasser empor hält, so seh' ich hier in der Emporhaltung der Schriften keine an und für sich interessante Handlung; sie wird es erst,
wenn

wenn ich weiß, wer dieser Mann ist; ich interessiere mich lebhaft für ihn, wenn ich an dem Costum den Cäsar erkenne.

Gesezt, ich lebte in einem Zeitalter oder unter einem Volke, welches von der Geographie und Geschichte so schwankende Begriffe hätte, daß es Eigenthümlichkeiten eines Landes, eines Zeitalters einem andern zuschriebe, oder diese Eigenthümlichkeiten gar nicht kennte; welchen Anstoß würde ich dann daran finden, wenn z. B. in der Landschaft, auf welcher Iphigenia geopfert wird, ein Römisches oder Hetrurisches Gebäude zu sehen wäre?

Dies voraus geschickt, wird uns in den Stand setzen, das Costum von seiner richtigen Seite zu fassen, und das Wesen und den relativen Werth desselben, denn einen absoluten hat es durchaus nicht, zu bestimmen.

Das Costum bestehet in der Angabe derjenigen zufälligen Umstände, Eigenheiten, charakteristischen Merkmale, *die in Uebereinstimmung mit den Begriffen des Zeitalters, für welches der Künstler arbeitet,* den Betrachter leiten, eine an und für sich und zu jeder Zeit interessante Handlung bestimmten Personen, einem

bestimmten Zeitalter und bestimmten Orte zuzuschreiben.

Die Begriffe, welche unter den gebildeten Ständen des Volkes herrschen, bei welchem das Werk des Künstlers aufgestellt werden soll, dieß ist es vorzüglich, worauf der Künstler Rücksicht nimmt; nicht aber sind es die Resultate der Untersuchungen, welche die Gelehrten über die Gegenstände des Ueblichen anstellten.

Die Kenntnisse, welche sich die Nichtgelehrten einsammeln, bezielen zuerst nicht Aufklärung und Berichtigung zweifelhafter, schwieriger Gegenstände, sondern Nahrung für ihr Herz, für ihre Phantasie, und die Quellen dieser ihrer Kenntnisse sind gesellschaftliche Unterhaltungen, Dichter, Gemähldefammlungen, Geschichtschreiber, die mehr die Einbildungskraft beleben, als strenge Wahrheit lehren.

„Das Maas der Kenntnisse über Geschichte und die Fabel, sagt der Herr von Ramdohr sehr richtig, die unter den Zeitgenossen in Umlauf sind, bestimmt also die Verpflichtung des Künstlers, wider die hergebrachten Begriffe in dem Zufälligen nicht anzustoßen: und dieß sollten wir nie vergessen, wenn die Vorwürfe, die wir einem Paolo Veronese, einem Rembrandt über die

die Verletzung des Costume nach unsern Begriffen machen, uns über ihre übrigen Vorzüge verblenden wollen.

Für wen mahlten diese Künstler? für Nationen, bei denen über den Trieb nach klingendem Erwerb, die Bildung des Geistes größesten Theiles vernachlässiget wurde. Diese wurden nicht in ihrem Vergnügen gestöhrt, nicht in die Irre geleitet, wenn sie den edeln Venetianer, den Portugiesischen Juden bei der Hochzeit von Canaan statt der wahren Gäste sahen; der größere Haufe dachte sich die Begebenheit mit Acteurs aus seiner Zeit, aus seinem Lande. Wie viel läßt sich nicht selbst für die Anachronismen sagen, die jene früheren Mahler in der Darstellung geistlicher Geschichten begangen haben! Ein heiliger Franciscus mit dem Crucifix in der Hand, der eine Mutter Gottes mit dem Christkinde anbetet, scheint uns eine Absurdität. Aber zur Zeit des gefertigten Gemäldes war es keine. Damahls waren nicht bloß Legenden von dergleichen Erscheinungen, welche Heilige gehabt haben sollten, gang und gäbe; der Mahler sah auch dergleichen Auftritte täglich um sich herum, in den damahligen Processionen, in den geistlichen Schauspielen oder Pantomimen. Will man den Mahler, der so viel mit der Hand arbeitet, klüger wissen, als den Dichter, der seinen Kopf allein braucht?

Eine andere Rücksicht, fährt er fort, sollte uns noch billiger machen. Rembrandt und Paolo Veronese kleideten ihre Figuren aus modernen Trödelbuden, oder modernen Kramladen; aber dieser Anzug war dem einen zum Zauber seines Helldunkels, dem andern zur Verführung durch glänzende Farben unentbehrlich. Hätten sie über die Beobachtung historischer Treue jene Vorzüge aufopfern müssen, und wahrscheinlich nichts für mein Vergnügen gethan; so weifs ich nicht, warum ich über den Genuß, den sie mir einzig geben konnten, die Entbehrung desjenigen nicht verschmerzen sollte, der mein Vergnügen nur erhöht, nicht einzig und allein ausmacht.“

Aus allem diesem scheint sich zu ergeben, daß das Uebliche, welches zwar überall gut und nützlich ist, doch nirgends bis auf die geringsten Kleinigkeiten nothwendig ist; daß die Strenge, die man bei der Beurtheilung älterer Meister beweiset, höchst ungerecht, daß man aber berechtigt ist, von unsern neuern Künstlern eine etwas genauere Beobachtung des Ueblichen zu fordern, (indem jetzt richtigere und ausgebreitete Kenntnisse selbst unter dem großen Haufen allgemein geworden sind) jedoch nur immer in so fern, als nicht wesentlichere Vorzüge und Schönheiten dem Ueblichen geopfert werden.

Denn

Denn das in jedem Falle höchste mögliche Wohlgefallen, vermittelt des Auges, darf der Künstler keiner andern Betrachtung Preis geben.

Wer sich übrigens mit den Hülfsmitteln zur Kenntniss des Ueblichen bekannt machen will, wird in der XV. Betrachtung Hagedorns ein zur Genüge vollständiges Verzeichniss derselben finden.

Sechstes Kapitel.

Ueber das Uebliche nach der Fabel.

Wäre zu vermuthen, daß jeder von denen, welche wir vorzüglich im Sinne hatten, als wir den Plan zu diesem Werkchen entwarfen, im Besitze derjenigen Schriften wäre, welche ihm über das Uebliche in der Fabel, oder in der Griechischen und Römischen Mythologie, Aufklärungen geben könnten, oder dürften wir hoffen, daß jeder von ihnen so viele Kenntnisse in derselben hatte, als zur Beurtheilung mythologischer Darstellungen in dieser Rücksicht erforderlich sind; so wäre dieses Kapitel in unsere Schrift gar nicht aufgenommen worden; weil wir uns bewußt sind, hierüber entweder nicht viel Neues sagen zu können, oder wäre dieses ja der Fall, so würd' es größtentheils nur solche Dinge betreffen, um die sich der Künstler, selbst nach unsern eigenen, in dem vorhergehenden Kapitel vorgetragenen Grundsätzen, wenig oder gar nicht bekümmern darf, und sie dem Gelehrten zur Entscheidung überlassen muß.

Da

Da aber mythologische, oder mit der Mythologie verwandte Darstellungen nicht selten sind, und zu der Beurtheilung des Ueblichen in derselben eigene positive Kenntnisse erfordert werden, deren Erwerbung für den Ungelehrten oft mit grossen Schwierigkeiten verbunden sind, so glauben wir, hier dem Leser keinen unangenehmen Dienst zu leisten, wenn wir ihm die Bemerkungen Hagedorns in seiner XVI. Betrachtung wörtlich wieder vorlegen, da wir überzeugt sind, daß sich sein Werk über die Malerei nur in wenigen Händen befindet, und daß alles, oder doch wenigstens das Vorzüglichste, was dem Liebhaber der Künste in dieser Rücksicht wichtig sein muß, in dieser Betrachtung enthalten ist,

„Der Künstler, sagt der gelehrte Herr von Hagedorn, kennet aus seinem Ovid die schwarzen Haare der Leda, der noch unlängst ein Französischer Künstler solche lichte Haare gegeben hat, dergleichen weder Ceres, noch Venus, weder Bacchus noch Apoll, sich schöner anmassen könnten. Er mahlt die blauen Augen der Minerva, und überläßt die Untersuchung, ob sie meergrünlich gewesen, den Gelehrten. Gelbe Haare und jugendliche Schönheit empfängt, nach dem Virgil, der geflügelte Götterbote (Merkur). Den Schlangensstab hat Merkur, als ein Friedensverkündiger,

diger, mit dem Bilde des Friedens gemein; doch erscheint er insgemein entblößt unter dem kurzen Reifemantel, und dieses allemahl in der Stola. Als ein Vorsteher der Kaufleute, ich will für den Gewinnst nur die mildeste Auslegung anführen, hält er den Beutel; und seiner Wachsamkeit ist ein Hahn zum Sinnbilde gegeben worden. Die Ceres machen ein langes Kleid, das Horn des Ueberflusses, oder auch die Kornähren, als die Göttin der Früchte, kenntlich. Aber Fackeln giebt ihr das Alterthum in die Hände, und Schlangen ziehen ihren Wagen, wenn sie ihre vom Pluto entführte Tochter, die Proserpina suchen. Tauben, oder auch wohl geflügelte Liebesgötter führen den Wagen der Göttin der Liebe nach Paphos: aber auch Seepferde gehorchen dem Zügel ihrer rechten Hand, wenn ihre Macht über die Bewohner des Meeres ausgedrückt wird. Ihr leicht fliegender Schleier wird auf der offenbaren See das Spiel der Winde. Ihr nähert sich der flatternde Cupido mit dem Bogen in der Hand, und scheint, ihrem siegenden Blicke gehorsam, den vollen Köcher, das Zeichen der erweiterten Herrschaft, von ihrer Hand zu erwarten. So sind Delphine, die den Neptun führen, das Sinnbild des ihm unterworfenen Meeres. Die Seemuschel ist sein Thron, der Dreizack sein Scepter. Wird hingegen diese fabelhafte

hafte Gottheit von vier Pferden gezogen, so zeigt sie sich als den ersten Bändiger der Pferde. Löwen ziehen den Wagen der, wie auf einem Thronfisz, erhabenen Cybele, der Göttin der Erde, die mit gethürmtem Haupte, wie zuweilen Isis, und ausserdem mit der Kugel in der Hand, wie die ältere Vesta, erscheint.

Die gewaffnete Venus, deren geschnittenes Bild Cäsar beständig mit sich zu führen pflegte, um, wie man will, alle Leute zu bereeden, er habe ihr seine schöne Bildung zu danken, kann vielleicht dem Künstler dienen, in einem Gemählde den Gedanken eines berühmten alten Sinngedichtes zu erreichen. Pallas siehet die Venus gewaffnet. Also, ruft sie ihr zu, also laßt uns streiten; und sollte Paris auch noch jetzt Schiedsrichter sein! Venus antwortet ihr lächelnd: Wie kannst du mich ausfordern, da ich gewaffnet bin? Konnte ich dich doch überwinden, da ich nur nackend war.

So lassen die Dichter die Göttin der Liebe sprechen; aber die geschnittenen Steine des Alterthums zeigen sie entblößet, und geben ihr auf den Arm insgemein nur ein Schild. Zuweilen hält sie in Gesellschaft des Kriegsgottes dessen Schwert, wie Omphale

phale die Keule des Herkules. Als sitzende Liebe trägt sie den Helm.

Der Helm, nebst Spiess und Schild, gehöret für die Minerva, oder die Griechische Pallas, wie für den Mars, und mit dem Oehlzweige wird jene sonst so kriegerische Göttin ein Bild des von ihr gestifteten Friedens. Mars ist bald nackend, bald bekleidet. Nur darf sein kriegerischer, und oft schuppichter Anzug keinem neuen Harnische gleichen *), und nur ein Dolch füllet sein Wehrgehänge oder Parazonium.

Die vielbrüstige Ephesische Diana ist das Bild der Natur. Ob der Spiess dazu nothwendig? mögen die Gelehrten mit dem Lucas Holstein untersuchen oder entscheiden. Mit den Schätzen des Alterthums, die Bellori besessen hat, ist, so viel man weiß, ein solches Bild ohne Spiess nach Berlin gekommen. Wie viel allegorische Deutungen des Spiesses möchten verlohren gehen, wenn ungefähr diejenigen Gelehrten es getroffen hätten, welche in diesem Spiesse nichts, als eine willkührliche Zugabe des Künstlers, zur Erleichterung des Gleichgewich-

*) Wie ihn leider! ein sonst guter Bildner, Balthasar Permoser, vorstellte.

gewichtetes, suchen! darf die Gelehrsamkeit mit so wenigem zufrieden sein?

Apoll bleibt bei der Daphne ohne Schein; und der Donnergott zeigt sich in seinen Liebeshändeln ohne den dreizackigen Blitz, so lange die Unbesonnenheit der Semele ihn nicht dazu nöthiget. Jenem gebühret sonst die Leier; aber den ihm oder seinem Dreifusse gewidmeten Raben bedarf der Künstler nicht so genau, als den Adler, den Pfau, die Tauben und die Nacht-eule, als gewöhnliche Begleiter des Jupiter, der Juno, der Venus und der Minerva, zu kennen. Die Hörner des Jupiter Hammon findet er wieder in einigen Bildnissen dessen, der sich für seinen Sohn ausgeben durfte, in einem Alexander, dessen Brustbild Anton Tempesta in Kupfer gerissen hat. Die Götter werden zwar bei dem Homer verwundet, aber der Saft (Ichor), der aus ihren Wunden fließet, gleicht nicht dem Blute der Sterblichen. Die von Diomedes verwundete Venus, mag es für den Dichter, aber nicht nothwendig für den Mahler beweisen. Er vermeidet, was für die Kunst unbedeutend wäre; und durch die Vernunft geleitet, wird die mahlerische Freiheit der dichterischen gleich.

Auch

Auch würde ich, ausser wo die Vorstelluug besonderer Geschichten, die Pausanias erzählt, es erfordern möchte, dem Künstler nicht zumuthen, die Diana völlig bekleidet, den Bacchus oder den Apoll mit dem Barte, oder den Neptun und die Minerva zu Pferde vorzubilden. Selbst die starkgebrüstete Ceres (*Ceres mammosa*) wollen wir einer Schule überlassen, wo sie vielleicht den meisten Ausbildungen des schönen Geschlechtes zum Muster gedienet hat.

In der Geschichte der bildenden Künste haben die bekleideten Grazien vor den unbekleideten das Vorrecht des Alters, und ein sanft wallendes Gewand wird auch noch deren Reitzungen erhöhen, oder, wie sich Wieland ausdrückt, gleich einer leichten Silberwolke, die keusche Schönheit jegliche Grazie umschatten dürfen. Hier können keine Gesetze des Ueblichen die Verbannung des Gewandes schützen: aber das kritische Gesetz, die edeln Römerinnen in der weissen Stola, und die freigelassenen Frauen schwarz zu kleiden, möchte der Mahler für die Mannigfaltigkeit und Zusammenstimmung der Farben in mehr Verlegenheit bringen. Die buntfarbigen Kleider bezeichnen nur solche Frauenzimmer, die wenigstens in der Gesellschaft der edeln Römerinnen nicht zu erscheinen haben.

ben, wenn diese den Gegenstand des Gemäldes abgeben. Doch glaube ich, daß der Künstler nicht verstoßen werde, wenn er, bei Vorstellung eines Vorhofes der Alten, etwann vergessen sollte, ihre Marmorbilder mit vergoldeten Haaren vorzustellen. Neuere gegen Neuere würden dergleichen Auszierung leicht als eine schimmernde Pracht für dürftige Sinnen ansehen.

Die neuen Mahler haben, nach der Beschreibung der Dichter, und zuweilen nach Willkühr, den Gewändern der fabelhaften Gottheiten gewisse Farben zugetheilet, und eine Art von Ueberlieferung eingeführet, von der man, wo bessere Ursachen vorhanden, ausserdem aber niemals abgehen darf. Also erscheinet Jupiter, wie die meisten Regenten, in Purpur. Wenn er aber der Kallisto unter der Gestalt der Diana nachstellet, so nimmt er auch deren weifs und blaues Gewand an. So zeigt er sich in dem Gemälde des Natoire. Der Schleier der Juno ist blau, jedoch, wenn sie die Aufmerksamkeit ihres Gemahls auf das Schlachtfeld bei Troja durch Liebreitz und List unterbrechen will, bedarf sie zugleich des Gürtels der Göttin der Liebe. Selten wird der Venus mehr, als ein weisser Schleier gegeben; und auf geschnittenen Steinen am seltensten.

Lang bekleidet in der Stola sind Ceres und die verhüllte Vesta, die Göttin des geheiligten, wie Vulcan des natürlichen Feuers. Vesta wird mit der Fabel, oft mit einem Opfergefäß, auch wohl mit einer Siegesfahne, ingleichen mit dem Palladium, oder dem kleinen Bildnisse der Pallas, vorgestellt. Hammer und Ambos, das gewöhnliche Werkzeug des Vulcan, würde ihn, ohne den platten Hut, selten von seinen Schmiedeknechten, den Cyclopen unterscheiden, das meergrüne Gewand des Neptun hätt' ich beinahe vergessen: und vielleicht hätt' ich mehr vergessen sollen.“

Wir geben dem Hrn. v. Hagedorn in dieser letzten Vermuthung vollkommen Recht, und glauben, daß der Künstler nur dann alles dieses Uebliche beobachten müsse, wenn es zur Verständlichkeit das einzige Mittel ist, und kein anderer Theil seiner Kunst das mindeste dadurch leidet. Schadet z. B. das meergrüne Gewand des Neptun nur einigermaassen der Harmonie des Gemähldes, so kleide der Künstler ihn ohne Bedenken in eine Farbe, welche dieser Harmonie besser zu staten kommt, und verfare in den meisten andern Stücken mit derselben Freiheit, sobald die Fesseln des Ueblichen dem Ganzen seines Werkes drückend werden.

Siebentes Kapitel.

Ueber die Allegorie, in Rücksicht der Erfindung derselben.

Wir glauben, uns in den vorhergehenden Kapiteln über alles verbreitet zu haben, was dem Freunde der Kunst bei der Beurtheilung der Erfindung eines historischen Gemähltes wichtig sein muß.

Aber eine sehr bedeutende Unterabtheilung der historischen Gattung, die in Rücksicht der Erfindung im Allgemeinen zwar dieselben Grundsätze befolgt, aber noch mehrere ihr allein eigene zu befolgen hat, blieb uns noch übrig.

Diese der historischen untergeordnete Gattung ist keine andere, als die Allegorie.

Die Grenzen der Kunst werden durch die Erfindung der Allegorie ungemein erweitert. Sie vermag eigentlich nichts darzustellen, als in die Sinne fallende Gegenstände; durch die Allegorie

gorie gelingt es ihr, abstracte Ideen, ja ganze Folgen solcher Ideen allgemein verständlich darzulegen.

„Die Allegorie, spricht Sulzer, ist die Vorstellung des Allgemeinen durch das Einzelne oder Besondere. Einen besondern Fall vorstellen, da ein Mensch gerecht oder wohlthätig handelt, dieß ist der gemeine oder natürliche Ausdruck der zeichnenden Künste; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorstellen, ist Allegorie.

Sie ist aber nicht bloß auf Begriffe eingeschränkt, sondern erstreckt sich auf ganze Vorstellungen, worin verschiedene Begriffe in Eins verbunden werden; sie kann allgemeine Wahrheiten vorstellen, und wird dadurch zu einer wirklichen Sprache. Sie ist von der Sprache wesentlich durch die Natur der Zeichen unterschieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich sind. Daher ist die Sprache nur denen verständlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet sind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verständlich sein. Sie ist eine allgemeine Sprache, allen Menschen von Nachdenken verständlich, wenn sie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man

Man muß sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkührliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß sie nur denen verständlich ist, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden ist. Es ist um so viel nöthiger, diese Begriffe genau zu fassen, da sie oft selbst von Kennern verwechselt werden. Ein solcher hat, zum Beispiel, eine Erfindung des Augustin Carraccio als eine schöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, sondern eine Hieroglyphe, oder ein so genanntes *Rebus*, ein bloßes Wortspiel ist. Das Gemählde stellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieses soll den allgemeinen Satz ausdrücken: Die Liebe überwindet Alles *). Die ganze Erfindung gründet sich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der Griechischen Sprache *a l l e s* bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen schließen wir von der Allegorie aus.“

Ich weiß nicht, ob diese Art zu urtheilen bei der Allegorie überhaupt Statt finden darf; so viel aber glaub' ich zu wissen, daß, wenn man
sie

*) Richardson. Description des tableaux, Tom. III.
Part. I. p. 50.

sie Statt finden läset, sehr viele, schöne Allegorien dahin schwinden, und zu bloßen Hieroglyphen hinab sinken werden. Und merkwürdig ist es, daß derselbe Philosoph unmittelbar in den folgenden Zeilen, eine weibliche Figur mit Spiess und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule sitzt, und mit einem Brustharnisch doch für eine unwiderruflich angenommene allegorische Bezeichnung der Weisheit erklärt. Dem großen Manne mochte vermuthlich nicht einfallen, daß die älteste Griechische Mythologie sich unter dem Gotte Pan wirklich die ganze Natur, so wie unter der Pallas die Weisheit dachte. Kann aber dieß nicht geleugnet werden, so fällt, wie mich dünkt, der Vorwurf eines bloßen Wortspieles gänzlich weg.

Dem sei jedoch, wie ihm wolle. Wir beabsichtigen keine philosophische Abhandlung über die Natur der Allegorie, noch über das Genie zur Erfindung derselben, worüber bekanntlich der Herr Professor Heydenreich im zweiten Bande seiner Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie mit seinem gewöhnlichen Scharfsinn gehandelt hat; wir bemühen uns bloß einige Winke zu geben, welche den Liebhaber der Kunst, vor einem allegorischen Werke, bei der Beurtheilung desselben leiten können,

Der

Der Künstler verfähret auf zwei verschiedene Arten bei der Erfindung seiner allegorischen Werke. Er vermischt entweder erstlich allegorische mit wirklichen Personen, oder setzet zweitens sein Gemählde aus lauter allegorischen Figuren zusammen.

Bei jeder dieser verschiedenen Zusammensetzungen beabsichtigt er Zwecke, welche er durch die gemeine mahlerische Sprache nicht zu erreichen vermag.

Die erstere Art hat gemeiniglich Lob oder Tadel einer besondern Person und einer besondern Handlung zum Gegenstande; die letztere soll dem Betrachter, vermittelt der Zusammensetzung und Gruppierung der verschiedenen allegorischen Figuren, allgemeine Betrachtungen zuführen, ihm irgend eine Wahrheit sinnlich vorbilden, und auf seinen Verstand oder seine Moralität wirken.

Beide dieser verschiedenen Gattungen erfordern von Seiten des schaffenden Künstlers eine Anstrengung seiner Seelenkräfte, eine Vorsichtigkeit und Ueberlegung, deren er vielleicht bei andern Werken in einem gewissen Grade überhoben sein kann, und beide haben sie Klippen zu vermeiden, welche historische Zusammensetzungen nicht zu fürchten brauchen.

Setzet der Künstler wirkliche mit allegorischen Personen zusammen, so kann diese Zusammensetzung für sein Werk sehr gefährlich werden, wenn er nicht unendlich viel Kunst anwendet, im Fall nämlich seine wirklichen Personen nicht aus einem Zeitalter sind, in welchem der Einfluss seiner allegorischen Wesen auf die wirkliche Welt noch einen Hauptgegenstand des allgemeinen Volksglaubens ausmachte.

Dass man übrigens unter jenen allegorischen Figuren fast ausschließlich die Götter und Göttinnen der Griechen und Römer verstehe, bedarf wohl nicht erst einer Erinnerung.

Die Gefahren dieser gemischten Zusammensetzung bestehen darin, dass

1) die Einheit der Handlung sehr leicht verletzt werden kann, dass

2) die Wahrscheinlichkeit beleidiget, und

3) unsere Aufmerksamkeit durch die allegorischen, idealischen Figuren, vermittelt eines natürlichen Zuges, von den wirklichen abgeleitet wird.

Mich dünkt alle diese Möglichkeiten seien so augenscheinlich, dass sie keines weitem Beweises bedürfen.

Was

Was die letztere, aus lauter allegorischen Figuren bestehende Art der Zusammensetzung anlangt, so hat der Künstler zwar alle jene Gefahren nicht zu fürchten; dafür aber muß er mit weit mehr Dichtungsvermögen, und weit größerem Scharffsinne begabet sein, wenn es ihm darin gelingen soll.

Die Wahl der charakteristischen Kennzeichen, woraus die Bedeutung jeder Figur erhellet, kann ihm nur ein außerordentliches Glück sichern, und stehet ihm dieses nicht bei, so ist das mindeste, was an seiner Zusammensetzung zu tadeln ist, Räthselhaftigkeit, wenn es nicht gar Lächerlichkeit sein kann.

In Ansehung der Lectüre der Dichter, drückt sich der Verfasser des Artikels Allegorie in dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste folgender Maassen aus: Sie kann dem Künstler zwar hierin einen sichern Leitfaden geben, allein sie ist ihm nur mit der größten Vorsicht zu empfehlen. Die Mittel und Sprachen dieser beiden Künste sind so wesentlich von einander verschieden, daß, was in der einen sehr deutlich und schön ist, in der andern unverständlich und ungereimt sein kann. Die Dichtkunst hat den Vorthail, ihre allegorischen Personen zu benennen, ihre Charaktere ausführlich zu entwerfen, ihre Handlungen vorzubereiten, und sie
in

in der Zeit wirklich handeln zu lassen. Alles dessen entbehret die Malerei. Sie stellt einen einzigen, von allen frühern und nachfolgenden abgerissenen Augenblick dar, kann ihre Personen durch nichts als sichtbare Gegenstände charakterisieren, und muß folglich diesen Augenblick, diese sichtbaren, charakteristischen Gegenstände so wählen, daß man sowohl die handelnde Person, als auch die Absicht der Handlung daraus deutlich erkenne. Schwierigkeiten, die in allegorischen, aus vielen Figuren zusammengesetzten Gemälden oft unüberwindlich sind.“

Und Schwierigkeiten, welche der Künstler überwinden muß. Zwar ist es nicht nur unmöglich, sondern auch sogar gänzlich unnütz, daß man die allegorische Zusammensetzung auf den ersten Blick enträthsele: sie würde so den Betrachter wenig reitzen, und nur kurze Zeit beschäftigen. Eine mäßige Verschleierung nimmt uns für das Gemälde und den Mahler ein; sie beweiset des letzteren Zutrauen zu unserm Verstande, beschäftigt unsere Eigenliebe, und macht uns schon um desswillen, unabhängig von der äußern und innern Schönheit des Gemäldes, dasselbe angenehm.

Wir führen hierbei ein vortreffliches Gemälde vom Herrn Academie - Director Rode in Berlin, den Fürstenbund, als Beispiel an:
Deutsch-

Deutschland, unter der Gestalt einer Göttin, mit blonden Haaren, die einen Helm, mit einem Adler geziert, auf dem Kopfe trägt, über deren Schultern eine Löwenhaut herab hängt *), und die sich auf ihren Schild stützt, reicht dem Könige Friedrich dem Großen, ein Bündel Wurfpeile dar, die er mit einem Oehlzweige umwindet, den ihm die hinter ihm stehende Staatsklugheit darreicht, die an dem mit einer Schlange umwundenen Spiegel, und an dem Steuerruder zu erkennen ist. Der König in einen altdeutschen Harnisch gekleidet, und mit einem Lorber bekränzt, sitzt an einem Altar. Im Hintergrunde sieht man den Tempel der Eintracht, und die Göttin Concordia, mit zusammen geschlungenen Füllhörnern. Im Vordergrunde liegen Waffen, die verbrannt werden, welches bei den Alten ein Kennzeichen des Friedens war. In der Entfernung steht eine Pyramide, wodurch die Dauer des Friedens angedeutet wird **).

Diese allegorische Zusammensetzung der ersten Gattung (auf welche jedoch der leichte Tadel

*) Dürfte man hierbei vielleicht fragen: Wie kommt die Göttin Deutschland zu einer Löwenhaut? — Wär sie durch den Adler auf dem Helm nicht schon zur Genüge charakterisiert?

**) Meusels Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, 1. Stück, S. 117.

del nicht anwendbar ist, den wir oben dieser Gattung gaben, da die in diesem Gemählde vorhandene mythologische Figur, die Göttin Concordia. keinen Theil an der Handlung nimmt, und natürlicher Weise nicht nehmen kann) ist gewiss verständlich, ohne jedoch den Verstand des Betrachters gänzlich ohne Thätigkeit zu lassen.

Ist der Künstler hingegen in seinem Werke des Umstandes uneingedenk, daß man die Allegorie selbst nur mit einem dünnen Schleier umhüllet; sind seine allegorischen Figuren und die Attribute derselben mit dicker Nacht umgeben, und gehöret zu ihrer Wiedererkennung angestrengtes, tiefes Nachdenken, so kann er sicher darauf rechnen, daß sich der Betrachter unwillig von der Darstellung wenden, und sie der Mühe der Enträthselung nicht würdig achten wird *).

Anhang.

- *) L'Esprit aime à voir ou à agir, ce qui est la même chose pour lui. — — Il est actif jusqu' à un certain point, au-delà très-paresseux. D' un autre côté, il aime à changer d' objet et d' action. Ainsi il faut en même tems exciter sa curiosité, ménager sa paresse, prévenir son inconstance. Reflexions sur la Poétique par Fontenelle.
-

A n h a n g.
B e s c h r e i b u n g e n
einiger
berühmten Gemähde.

I. Die Schule zu Athen. Von Raphael.

II. Die Nacht. Von Correggio.

III. Das Wasser in der Wüste. Von Poussin.

IV. Die Himmelfahrt Christi. Von Mengs.

AMERICAN
LIBRARY

OF THE
CITY OF NEW YORK

1. The whole of the
11. The whole of the
12. The whole of the
13. The whole of the

I.

Die Schule zu Athen.

Von Raphael *).

Dieses Gemählde, welches die Schule zu Athen genennt wird, ist von denen, welche es beschrieben haben, auf verschiedene Weise erklärt worden; und es ist etwas ganz außerordentliches, daß unter andern Vasari, der zu den Zeiten Raphaels lebte, sich in der Schilderung, die er von demselben heraus gab, so sehr geirret, daß er es vernachlässiget hat, die Belehrungen, die er zur Erläuterung eines Werkes, welches in ganz Italien ein so großes Aufsehen machte, so nothwendig brauchte, aus der Quelle selbst zu schöpfen.

Dieser Schriftsteller, der zuerst über dasselbe schrieb, sagt, es stelle die Uebereinstimmung der Philosophie und Astrologie mit der Theologie dar. Und doch ziehet man in der Zusammen-

*) Cours de Peinture par Principes. Par M. De Piles.
A Paris 1708. p. 75.

mensetzung jenes Gemähltes kein Kennzeichen der Theologie.

Die Kupferstecher, welche es herausgaben, setzten ziemlich unglücklich eine Inschrift hinein, welche aus der Geschichte des heiligen Paulus gezogen ist, um uns zu der Meinung zu verleiten, dieser Apostel stelle sich hier, nachdem er einen Altar mit der Aufschrift: *Ignoto Deo*, dem unbekannten Gotte, gefunden, vor den Richtern des Areopagus dar, um ihnen die Kenntniß des unbekannten Gottes mitzutheilen, und sie über die Auferstehung der Todten, worüber die Epikureer und die Stoiker unter einander stritten, zu belehren.

Augustin von Venedig irrte sich noch mehr, als er in dem von ihm gestochenen Blatte von fünf oder sechs Figuren, welche sich zur Rechten des Gemähltes befinden, glaubte, die schreibende Philosophie sei der heilige Marcus, und der junge Mensch, welcher ein Knie auf der Erde hat, sei der Engel Gabriel, welcher eine Tafel in der Hand hält, worauf jener Künstler *Ave Maria* u. s. f. schrieb.

Es würde unnütz sein, viele Zeit auf die Widerlegung jener groben Irrthümer zu verwenden; ich werde mich daher bloß begnügen, die vier

vier Figuren des Deckenstücks anzuführen, welche den vier Darstellungen entsprechen, die in dem Zimmer, worin jenes Gemälde ist, gemahlet sind, und welche jene Irrthümer unwidersprechlich dardun.

Die erste stellet die Theologie dar, mit den Worten: *Scientia divinarum rerum*.

Die zweite, die Philosophie, mit den Worten: *Causarum cognitio*.

Die dritte, die Rechtswissenschaft, mit den Worten: *Jussum unicuique tribuens*.

Die Figur, welche die Philosophie vorstellt, ist über dem Gemälde, von welchem wir sprechen, und welches gemeiniglich die Schule von Athen genennt wird; es ist daher gar keinem Zweifel unterworfen, daß dieses Gemälde die Philosophie darstelle, wie man aus der Angabe der Details noch deutlicher sehen wird.

Die Scene des Gemäldes ist ein Gebäude von prächtiger Architektur, zusammengesetzt aus Arkaden und Pilastern, und so gestellt, daß es eine zurück weichende Perspective, eine vortheilhafte Tiefe, und eine große Idee von dem Stoffe gewährt. Dieser Ort ist von Philosophen,
von

Mathematikern und andern, den Wissenschaften zugethanen Personen angefüllt; und da die Philosophie nur in der Folge der Zeit bis auf den Grad von Vollkommenheit gelangen konnte, auf welchem wir sie sehen, so konnte Raphael, welcher diese Wissenschaft durch die Versammlung der Philosophen darstellen wollte, nicht die Philosophen eines einzigen Jahrhunderts darstellen.

Der Künstler wollte nicht eine bloße Geschichte darstellen: eine Allegorie ist es, in welcher die Verschiedenheit der Zeiten und der Länder die Einheit des Gegenstandes nicht stört.

Eben so machte es der Künstler in den drei Gemälden desselben Zimmers, in welchen er die Theologie, die Rechtswissenschaft, und die Dichtkunst mahlte. In dem ersten siehet man die verschiedenen Väter der Kirche; in dem zweiten die Lehrer des Rechtes, und in dem dritten die Dichter aus allen Zeiten.

Die Idee, welche die Anordnung aller Figuren dieses Gemäldes, und die Natur ihrer verschiedenen Beschäftigungen giebt, machen einen leicht glauben, daß ihre Unterhaltungen nur die Unterhaltungen von Männern sein können, welche, wie die Philosophen, voll von mancherlei Kenntnissen sind.

Man

Man erkennt unter ihnen sogar den Pythagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles mit ihren Schülern, und siehet unter den Philosophen Menschen, welche sich mit mathematischen Wissenschaften beschäftigen.

In der Mitte der Fläche von oben sind die zwei berühmtesten Philosophen des Alterthums, Plato und Aristoteles. Der erstere hat unter dem linken Arm ein Buch, auf welches das Italiänische Wort *Timeo* (*Timaeus*) geschrieben ist, der Titel, welchen einer der schönsten Dialogen des Plato führt; und da dieses Buch von den natürlichen Dingen im Verhältniß mit den göttlichen in einem mystischen Tone handelt, so hebt der Philosoph den rechten Arm in die Höhe, und zeigt auf den Himmel, als die höchste Ursache aller Dinge.

Dem Plato zur Linken steht sein Schüler Aristoteles, mit einem Buche auf seine Hüfte gestützt, mit dem Worte *Ethica*, das heisst, die Lehre von den Sitten; weil dieß das vorzüglichste Werk des Philosophen war; in seinem ausgestrecktem Arme ist die Bewegung eines Friedensstifters und Beruhigers der Leidenschaften, welches der Moral im höchsten Grade zukommt.

Diesen beiden grossen Philosophen zur Seite stehen ihre Schüler aus allen Zeitaltern, deren

ren Figuren so klug gruppiert und so vortrefflich vertheilt sind, daß die beiden Hauptfiguren, die beiden Helden des Gemäldes, sich auf das vortheilhafteste auszeichnen. Obgleich die Stellungen dieser Schüler sehr verschieden sind, so zeugen sie doch alle von einer grossen Aufmerksamkeit auf die Worte ihrer Meister.

Hinter den Zuhörern des Plato steht Sokrates, seitwärts gegen den Alcibiades gekehrt, welcher diesem Philosophen gegen über steht. Beide sind im Profil zu sehen. Sokrates ist an seinem kahlen Kopfe und an seiner stumpfen Nase kenntlich. Alcibiades ist ein schöner junger Mann, kriegerisch gekleidet, blonde Locken wallen ihm auf die Schultern herab, seine Rüstung ist mit einer goldenen Verzierung umgeben, die eine Hand in die Seite, die andere an sein Schwert gestützt; Philosoph und Krieger zugleich zeigt er sich aufmerksam auf den Discours des Sokrates, welcher seine Worte mit einer sehr ausdrucksvollen Handlung begleitet. Er streckt beide Hände aus, faßt mit der rechten die Spitze des Zeigefingers der Linken, und giebt dadurch sehr deutlich zu erkennen, daß er seinen Gedanken ganz verständlich machen will, indess alle seine übrigen Schüler aufmerksam sind auf das, was er sagt.

Dem

Dem Alcibiades zur Seite steht Antisthenes, der Gerber, in welchem Sokrates so viele Anlage zur Philosophie fand, daß er ihm die Grundsätze derselben lehrte, und daß dieser Handwerker sein Metier ganz aufgab, und ein berühmter Lehrer der Moral ward, über welche er drei und dreissig Dialogen schrieb. Er ist der Chef der Cynischen Philosophen. Um seine Figuren zu vermannigfaltigen und ihnen Bewegung zu geben, dichtete der Künstler, daß sich hinter dem Alcibiades ein Mensch umkehrt, und die Hand ausstreckt, um einen Bedienten, der ein Buch und eine große Rolle Papier trägt, welche die Alten ein Volumen nannten, herbei zu rufen, und ihm Eile zu gebiethen; hinter diesem Bedienten sieht man das Gesicht eines andern, welcher mit der Hand an der Mütze demjenigen, der ihn ruft, mit Achtung zu antworten scheint.

Eben so machte Raphael an den Schülern des Aristoteles die Aufmerksamkeit sichtbar, welche sie auf die Worte ihres Meisters haben. Unter diesen Schülern befindet sich einer, welcher, nachdem er die Demonstrationen des Archimedes gefaßt hat, von der Schule der Mathematik, nach der Gewohnheit der Griechen, in die der Philosophie übergeht, und indem er jemanden fragt, wo diese Wissenschaft gelehret werde, von diesem zum Aristoteles und Plato gewiesen wird.

Neben dieser Figur steht ein junger Mensch, an die Base eines Pilasters gelehnt, die Beine übereinander geschlagen, den Kopf auf sein Papier hinab geneigt, auf welches er mit grossem Eifer dasjenige schreibt, was er eben hörte, indess ein Greis an derselben Base, das Kinn auf die Hand gestützt, ruhig das betrachtet, was der Jüngling schrieb.

Unter den Figuren, welche diese Seite des Gemäldes schliessen, befindet sich Demokrit, welcher in seinen Mantel gehüllt, vermittelt seines Stabes, wie Blinde pflegen, sich in diese Versammlung hinhilft; denn er blendete sich gegen das Ende seines Lebens selbst, um in seinen philosophischen Betrachtungen nicht so sehr gestört zu werden *). Der Künstler konnte ihn vielleicht desswegen in diesem hohen Alter darstellen, um uns zu lehren, der Mensch müsse bis an das Grab arbeiten, um sich zu unterrichten und von seinen Irrthümern zu befreien.

In der Gruppe der rechten Seite auf dem Vordergrunde, erkennet man ohne Mühe den Pythagoras, welcher sitzend die Grundsätze seiner Philosophie schreibt, die aus den harmonischen

*) Cicero de fin. bon. et mal. l. V. 29. Tuscul. V. 39. Aul. Gell. X. 17.

schen Verhältnissen der Musik hergeleitet ist. Diesem Philosophen zur Seite steht ein junger Mensch, der eine Tafel in der Hand hält, auf welcher die Accorde und Consonnanzen des Gesanges mit Griechischen Buchstaben geschrieben sind, sie heißen: *Diapente, Diapason, Diotessaron*, Ausdrücke, welche geschickten Musikern zur Genüge bekannt sind. Man sagt sogar, dieser Philosoph sei der Urheber der Demonstration jener Consonnanzen, aus welchen Plato die Accorde und harmonischen Verhältnisse der Seele bildete.

Pythagoras erscheint sitzend und im Profil, ein Buch in seinem Schoofs haltend. Er scheint mit der Erläuterung der Aehnlichkeit zwischen den Zahlen der Musik und der Wissenschaft der natürlichen Dinge beschäftigt zu sein. Neben dem Pythagoras sind seine Schüler Empedokles, Epicharmus, Archytas; einer von ihnen, der seinem Meister zur Seite sitzt, und einen kahlen Kopf hat, schreibt auf seinem Knie, und giebt, in der einen Hand sein Diotessars, in der andern seine Feder in die Höhe haltend, durch seine weit offen stehenden Augen und seine geschlossenen Lippen zu erkennen, wie sehr er damit beschäftigt ist, von den Schriften des Pythagoras nichts verlohren gehen zu lassen.

Hinter diesem Philosophen kommt ein anderer Schüler, die Hand auf der Brust, hervor, um in das Buch zu sehen. Er hat eine Mütze auf seinem Kopf, ein geschorenes Kinn, einen herabhängenden Schnurrbart, und eine Agraffe an seinem Mantel. Alles dieses Aeufsere hat wahrscheinlich nichts anderes zum Zweck, als Verschiedenheit, welche Raphael beständig in seinen Werken suchte. Ueber dem letzten dieser Gruppe bemerkt man das Gesicht und die Hand eines andern Philosophen, welcher ein wenig gebückt die zwei ersten Finger der Hand, welche in Handlung ist, öffnet, um nach Italiänischer Manier zu zählen, und scheint dadurch des *Diapason* zu erklären, welches eine von Pythagoras beschriebene Doppelconsonanz ist.

Am Rande des Gemäldes stehet ein Mann ohne Bart, der auf dem Fuß einer Säule ein Buch hält, in welches er emsig zu schreiben scheint. Man glaubt, diese Figur sei das Porträt eines Beamten vom päpstlichen Hause, weil er einen Eichenkranz hat, welcher das Sinnbild (*corps de la devise*) des Papstes Julius II. ist, dem Raphael, als seinem Wohlthäter, und als Wiederhersteller des goldenen Zeitalters für die schönen Künste in Italien, dieses Werk widmete.

Dicht daneben und am Aeußersten des Gemähltes siehet man einen Alten, welcher ein Kind trägt: letzteres fährt, der Art seines Alters angemessen, nach dem Buche dessen, welcher schreibt. Es scheint, der Alte habe das Kind bloß aus der Absicht hieher gebracht, um zu entdecken, ob es Neigung zu den Wissenschaften habe, wodurch er beweist, daß man die Talente, die man von der Natur erhalten hat, nie zu früh erforschen und ausbilden kann.

Dieser Gruppe von Figuren zur Seite siehet man einen jungen Menschen, von edlem Ansehen, in einen weißen, mit goldenen Franzen besetzten Mantel eingehüllt, die Hand auf der Brust. Man glaubt, es sei Franz Maria della Rovera, der Neffe des Papstes, und dieser junge Mann sei seiner Liebe zu den schönen Künsten wegen auf dieser Scene dargestellt worden.

Etwas vor dem Pythagoras steht ein anderer seiner Schüler, einen Fuß auf einem Steine, das Knie hoch, und in der Hand ein Buch haltend, scheint er von dem andern einige merkwürdige Stellen zu copieren, welche er mit den Meinungen seines Meisters vergleichen will. Dieser Mensch könnte vielleicht Terpander oder Nikomachus, oder irgend ein anderer Schüler des Pytha-

Pythagoras sein, welcher glaubte, die Bewegung der Sterne gründe sich auf die Grundsätze der Musik.

Weiter vorwärts siehet man einen Philosophen allein, welcher den Ellenbogen auf ein marmornes Fußgestell stützt, die Feder in der Hand hält, unverwandt auf die Erde siehet, und sich irgend eine große Schwierigkeit aufzulösen scheint. Er ist in ein grobes Kriegskleid gekleidet, seine Strümpfe hängen nachlässig herunter, und läßt uns aus diesem Anzuge urtheilen, daß die Philosophen auf die Verzierung ihres Körpers sehr wenig Aufmerksamkeit wenden, und bloß in Betrachtungen und der Ausbildung ihres Geistes ihr Vergnügen finden.

Auf dem zweiten Grunde siehet man den Diogenes halbnackend, seinen Mantel hinterwärts geworfen, neben ihm sein Gefäß (die sogenannte Tonne), sein Symbol. Er erscheint in einer sehr nachlässigen, und einem Cyniker, welcher ganz vertieft in die Moral, den Stolz und die Würden der Welt verachtet, angemessenen Stellung.

Zur linken Seite erblickt man mehrere Mathematiker, deren Wissenschaft, welche nur in demjenigen besteht, was sichtbar ist, keinen Bezug

zug auf die Philosophie Statt finden läſſet, als welche ſich nur mit intellectuellen Dingen beſchäftiget.

Die erſte dieſer Figuren iſt Archimedes, unter dem Porträt des Architekten Bramante, der mit gebücktem Körper und herab geſtrecktem Arm mit dem Cirkel eine ſechseckichte Figur mißt, die aus zwei gleichſchenkelichten Triangeln beſteht, und ſie ſeinen Schülern zu demonſtrieren ſcheint. Um ihn her ſind vier wohlgebildete Schüler, die in ihren verſchiedenen Handlungen theils ihren Eifer zu lernen, theils ihre Freude über das Gelernte zu erkennen geben. Der Künſtler ſtellte ſie jung dar, indem man die Mathematik ſchon erlernet haben muß, ehe man noch zu dem Studium der Philosophie übergeht. Der erſte dieſer Schüler hat ein Knie auf der Erde, bückt ſich, ſtämmt die Hand an die Seite, ſpreitet die Finger derſelben aus einander, und betrachtet die zu demonſtrierende Figur aufmerkſam. Der zweite ſteht hinter dem erſtern aufrecht, hat die Hand auf der Schulter ſeines Miſchülers, ſtrecket den Kopf vorwärts, und betrachtet die Bewegung des Cirkels äußerſt aufmerkſam. Die andern beiden ſind dem Archimedes zur Seite, und haben ſich ſo geſtellt, daß ſie alles bequem ſehen können. Der erſte mit dem Knie auf der Erde wendet ſich um, und zeigt dem,

dem, der hinter ihm steht, die Figur. Vasari will, daß es das Porträt Friedrichs II. Herzogs von Mantua, sei, der sich damahls zu Rom befand.

Hinter dem Archimedes befinden sich zwei Philosophen, einer von ihnen hält die Himmels- der andere die Erdkugel. Der erstere scheint, aus der Art der Kleidung zu schliessen, einige Aehnlichkeit mit den Chaldäern zu haben, die zuerst die Astronomie lehrten, und der andere, den man nur von hinten sieht, der aber eine königliche Krone auf dem Kopfe hat, läßt vermuthen, daß er der Baktrianische König Zoroaster sei, der ein großer Astronom und Philosoph war. Diese beiden Weisen unterhalten sich mit zwei jungen Menschen, am Rande des Gemäldes, deren einer das Porträt Raphaels, des Verfertigers dieses Gemäldes, ist.

Dies ist die weise, erhabene und judiciöse Manier, auf welche Raphael seine Sujets wählte, um eine der schönsten Erfindungen hervor zu bringen, welche jemahls in dieser Art gesehen wurde. Aber, nicht zufrieden, seinen Stoff, vermittelst der verschiedenen Personen, aus welchen er zusammen gesetzt ist, darzulegen, wollte er auch, daß die Statuen und Basreliefs, welche die Verzierungen seiner Architektur sind, zu gleicher

gleicher Zeit zu dem Reichthum und Ausdruck feines Gedankens beitragen sollten.

Denn die beiden Statuen, welche man auf der einen und der andern Seite des Gemäldes siehet, sind die des Apollo und der Minerva; Gottheiten, welche den Künsten und Wissenschaften vorstehen. Und auf dem Basrelief, welches sich unter der Statue des Apollo befindet, ist die Quelle der verabscheuenden und begehrenden Leidenschaften dargestellt; der verabscheuenden, unter einem Wüthenden, der alle diejenigen unbarmherzig mißhandelt, welche ihm aufstossen; und der begehrenden unter einem Triton, welcher in dem Element, aus welchem die Venus entsprang, eine Nymphe umfaßt. Und da das Laster nur durch demselben entgegen gesetzte Tugend bezähmet wird, so stellte der Künstler in einem andern Basrelief, unter der Statue der Minerva, die Tugend dar; sie ist über die Wolken erhaben, hat eine Hand auf der Brust, dem Sitze der Stärke, und zeigt, vermittelst des Scepters, welches sie in der andern hält, den Sterblichen die Macht ihrer Herrschaft. Neben der Tugend ist die Figur des Löwen im Thierkreise; dieses Thier ist das Symbol der Stärke, welche in der Moral nur durch gute Fertigkeiten erlangt werden kann.

So stellte uns Raphael durch die Schönheit seines Genies, durch die Feinheit seiner Gedanken, und durch die Gründlichkeit seines Geistes das allegorische Sūjet der Philosophie vor Augen.

II.

D i e N a c h t.

V o n C o r r e g g i o *).

Dieses berühmte Werk, das sich in der Dresdner Gallerie befindet, verfertigte Correggio für Albrecht Pratonieri, wie aus einem schriftlichen Aufsatz erhellet, den er 1522 davon machte, als er die Kuppel des heiligen Johannes zu Parma beendigte. Allein dieses Gemälde wurde erst 1527 zu Stande gebracht. Vielleicht diente ihm diese Verzögerung dazu, um die Wirkung des Helldunkels (richtiger der Beleuchtung und Beschattung) recht auszustudieren, indem er das Licht bloß von dem Kinde ausgehen lassen wollte; ein Umstand, den sich bisher bloß Raphael gedacht hatte, und ich wundere mich nunmehr nicht, wenn Correggio durch dieses Studieren, und indem er sich die ganze Composition modellierte, damahls das schöne Helldunkel und die wunderbaren Verkürzungen fand, die er nachher bei der berühmten Kuppel der Kathedral-kirche,

*) Mengs hinterlassene Werke, B. 3. S. 145.

kirche, die seine letzte und ruhmwürdigste Arbeit war, in Ausübung brachte.

Dieses Gemälde von der Nacht ist in der angeführten Gallerie zu Dresden sehr schön erhalten, und gehört zu denen Mahlereien, die das Herz jedes Betrachters rühren, er mag ein Kunstverständiger oder Unwissender sein; noch mehr aber macht es auf den ersten Eindruck. Die Nachahmung der Wahrheit ist so künstlich ausgeführt, daß sich alle Trockenheit verliert, und die Kunst ist so versteckt, daß alles mit der größten Leichtigkeit gemacht zu sein scheint. Die Composition ist einfach, es verräth aber eine außerordentliche Kunst, wenn man in einem kleinen Raume ein ziemlich großes Feld mit einer Entfernung vorstellen will, das den wirklichen Anschein einer traurigen und elenden Lage giebt, doch aber mit einem Horizont ausgezieret ist, an welchem man den Anbruch des Tages bemerkt, der alles Uebrige aufheitert.

Von weitem sind einige Hirten, die man kaum unterscheiden kann, und zwischen diesen und der Madonna steht der Heilige Joseph, im Begriff den Esel hervor zu ziehen, dessen Figur den Platz geräumlicher macht, indem man dadurch die Entfernung gewahr wird, die von da

aus bis zur Jungfrau, und auf der andern Seite bis zu den Hirten sich befindet.

Auf den ersten Blick scheint es, daß die Lage der Jungfrau besser ausgedacht sein könnte, weil sie den Kopf gegen das Kind auf eine Art neiget, daß man nicht ihr ganzes Gesicht sieht. Wenn man aber die Sache näher betrachtet, so siehet man, daß es nicht wohl möglich war, eine bessere Partie zu ergreifen, ohne der Grazie vielen Abbruch zu thun.

Correggio machte den Kopf um deswillen so geneigt, um zu verhindern, daß das Licht, welches von unten herauf kommt, nicht die obern Theile beschatte, welches der Schönheit des Gesichts nachtheilig gewesen wäre.

Auch das Christuskind ist mit außerordentlichem Fleiße so gestellt, indem es in die Queere liegend angenommen ist, daß man kaum das Gesicht bemerken kann, obgleich die Arme und Füße ziemlich sichtbar sind. Dieses hat meiner Meinung nach Correggio mit guter Absicht gethan, um die natürliche Form der neugeborenen Kinder zu vermeiden, die nichts Angenehmes für uns hat, weil wir dergleichen zu sehen nicht gewohnt sind. Dieses kann uns zugleich als ein Beispiel dienen, wie man das, was in der Natur nicht

nicht schön ist, und wie man die Wahrheit vielmehr abändern soll, um dasjenige schön zu machen, was an sich selbst nicht schön ist.

Vielleicht versteckte er aus eben dem Grunde beinahe das ganze Gesicht eines Hirten, der auf dem Vordergrunde ist, indem er einen andern jugendlichen und schönern Hirten vor diesem anbrachte, der in einer freudigen Bewegung mit dem Alten von dem Vorgange zu sprechen scheint.

Eine Hirtin, die in einem Körbchen zwei Turteltauben trägt, zeigt, daß sie sich an dem Christuskinde nicht satt sehen könne, und daß sie die Hand vor das Gesicht hält, um sich vor dem blendenden Glanze zu verwahren.

In der Höhe des Gemäldes, auf der entgegen stehenden Seite der Madonna, ist eine Glorie mit Engeln, die ebenfalls von dem Christuskinde erleuchtet werden, auf welche Correggio das zweite Licht anbrachte, obgleich nicht so vollkommen, als bei der Madonna. Er machte aber ihre Schatten viel angenehmer, gleichsam als wenn es bloß widerscheinendes Licht sei, oder als ob sie in eine Art von Lichtmasse eingehüllt wären, um vielleicht anzudeuten, daß sie Geister sind.

Die Schönheit, die Grazie und die sorgfältige Ausführung dieses Gemählde sind bewunderungswürdig, und alle Dinge sind mit verschiedenen Manieren, nach Erforderniß der Umstände auf das schönste behandelt.

III.

Das Wasser in der Wüste.

Von Pouffin *).

Diese Schilderei stellt die Geschichte des Israelitischen Volkes in der Wüste vor, da Moses seine Zuflucht zu Gott nahm, daß er Wasser verschaffen möchte. Daher wird der brennende Durst des schwachtenden Heeres sehr mannigfaltig ausgedrückt. Alle Gegenden sind trocken, dürr und wüste.

Rechter Hand steigt ein Felsen empor, auf welchem sich ein verwelktes Gebüsch erhebt. Moses steht hier auf einer Anhöhe in weißer Kleidung, mit einem blauen Mantel, schlägt mit einem Stab' an den Felsen, und eine frische Quelle fließet aus dem Stein herab. Aaron erstaunt über das Wunderwerk, und danket Gott nebst andern mit gefalteten Händen. Unter diesen knien zwei ande-

*) Kōremōn, Natur und Kunst in Gemälden u. s. w. B. 2. S. 377.

andere von den ehrwürdigsten Alten des Volkes in Mänteln, die mit ausgestreckten Armen Gott loben.

Auf dem Vorgrunde siehet man den Rücken eines Mannes, der in einem dunkelgelben, schön gefalteten Mantel, mit einem weissen Bund auf dem Kopfe und mit ausgestreckten Armen kniet. Vor ihm liegt ein anderer mit zusammen geschlossenen Händen auf dem Angesicht in Anbetung.

Mitten im Gemählde macht ein Kriegermann in rothem Mantel, der unverbesserlich in mannigfaltige Biegungen und Brüche geordnet ist, den Vorgrund. Er lehnt seinen Schild und das Kriegsschwert an einen Stein. Auf diesen stützt er die linke Hand, und beugt das rechte Knie, um sich zum vorbei rinnenden Wasser neigen zu können. Hinter ihm erscheint ein bloßer Kopf, der aus einem Geschirr trinkt. An diesem löscht ein anderer Soldat seinen Durst aus seinem Helm, in welchen die Nase und die Stirn vertieft sind. Zwei andere Personen wollen sich bei diesem durchdrängen.

Von der einen Person siehet man nur das halbe Gesicht, die andere aber erscheint ganz in einem eisenfarbnen Kleide, mit einem Bund auf dem

dem Kopfe, mit der rückwärts ausgestreckten linken Hand, mit begierigen Augen, durstigem Mund und starker Wendung gegen das Wasser.

Ein wenig höher über dem rothen Soldaten zeigt sich ein starker Jüngling, mit einem Band um Haare und Stirn. Sein linker Arm und der ganze Rücken sind bloß, beide neigen und strecken sich geschäftig gegen den Strom, aus welchem er mit einem Geschirr begierig schöpft. Neben ihm wendet sich ein anderer Jüngling auch mit einer Kopfbinde nach Aegyptischer Art. Er langt mit dem linken Arm nach einem Gefäße, welches ihm dargereicht wird.

Aus allen Gebehrden nimmt man wahr, daß die jungen Leute sich nur um das Wasser, und wenig um die Dankagung, wie die Alten, bekümmern, also, daß die Charaktere des verschiedenen Alters vollkommen ausgedrückt sind. Die Alten beten, die Jünglinge trinken eifrig und dringen zur Quelle; die Greise sind voller Ungeduld, und können das Wasser nicht erwarten. Schwache Weibspersonen und Kinder verschmachten beinahe. Ueberhaupt zeigen alle einen offenen, dürren und durstigen Mund. Alle wollten gern trinken, wenn es anders vor dem Gedränge des Volkes möglich wäre. Daher ist die Begierde zu trinken bis in die Entfernung deutlich ausgebreitet.

Tief

Tief im Gemählde am Strome wendet sich ein Jüngling vom Wasser hinweg, und streckt den linken bloßen Arm aus, um einen Kessel anzunehmen, den ihm ein junges Mädchen von weitem anbiethet, beide aber können einander nicht erreichen. Dieses weiß- und dunkelroth gekleidete Mädchen wird aber dadurch noch mehr aufgehalten, daß es sich umwendet, auf ihren alten Vater zurück siehet, welcher weit von ihr auf dem Boden sitzt, die rechte Hand ausstreckt, der Tochter unwillig um Wasser zuruft, auf sie schmäht, daß sie dem Jünglinge dieses Geschirr zum Anfüllen hingeben wollte, und da er sie zum Eilen ermahnt, sie noch länger aufhält, wie es zu geschehen pflegt, wenn man durch Uebereilung, Ungeduld und Streit alles verwirret. Dieser alte unwillige Mann, der halb bloß und mit einem rothen Gewand über den ausgestreckten rechten Arm versehen ist, sieht dem Borghefischen Seneca zu Rom ähnlich. Dieser aber sitzt, und wird rückwärts von einem Jünglinge unter den Achseln gehalten, daß er aufstehen soll. Auf seinem Knie aber liegt der Kopf und der Arm seines beinahe ohnmächtigen Weibes, welche den andern Arm sinken läßt.

Alles ist in Schatten. Hier im Vorgrunde sitzt ein anderes Weib, welche mit liegender offener Hand um Wasser bittet, und schreit, daß

man ihr und ihrer Tochter zu Hülfe kommen möchte. Diese liegt mit dem Arm auf dem Schenkel der Mutter und ächzet. Sie läßt den rechten Arm vorwärts sinken, ihr linker aber ruhet auf dem Erdboden. Ihr ganzer Leib ist mit einem blauen Gewand in schönen Falten bedeckt, also, daß man nur den linken mit einem weissen Hemde bekleidet sieht. Beide Hände sind halb geschlossen. Ein Knie erhebt sich, der andere Fuß aber ruhet halb ausgestreckt unter dem blauen Gewande, diese ganze Anlage, das Angesicht, die Lippen, die betrübten Augen, alles zeigt den äussersten Schmerz des Durstes und erregt Mitleiden. Neben ihr rückwärts hält ein Kind seine Hand an die Brust der Mutter, und seufzet um Wasser. Diese schöne Gruppe macht auf der linken Seite des Gemählde den Vorgrund und Beschluß.

Mitten und tief im Gemählde, nahe am Felsen und fallenden Wasser, hinter dem Jünglinge, der nach dem Kessel langet, sieht man ein Weib bis an die Achseln, welche sich ausstreckt, liegt, und den Mund in den fortrinnenden Strom hinein hält, und sich mit Trinken erquickt. Weil sie sich aber dadurch allzu lange aufhält; so wird hinter ihr eine andere ungeduldig, greift sie bei der Achsel an, um sie zu nöthigen, daß sie aufhören soll, indem ihr Kind, welches auf ihrem

Arme

Arme sich an ihre linke Brust hält, die Hand auch gegen das Wasser ausstreckt. Dieses Weib ist auf der Brust mit einem blauen Tuche vom Hals an bedeckt, und sonst nach Aegyptischem Gebrauch auf dem Kopf unwunden vorgestellt. Nahe bei ihr steigt ein Jüngling am Felsen in die Höhe, erhebt mit beiden Armen ein Gefäße mitten in den herabfallenden Strom. Er laßt es voll werden, und giebt zu erkennen, daß es ihm beinahe zu schwer, er selbst aber der Gewalt des Wassers zu schwach sei. Man sieht ihn bis an die Lenden, seine Achseln sind in Schatten, das halbe Gesicht aber und die beiden Arme in Licht.

An der rechten Seite hinter Moses und Aaron, wie nicht weniger hinter und um den Felsen, erscheinen viele Gezelter in Schatten. Sonst aber verbreitet sich linker Hand in der Weite ein dürres Land, bis an das Arabische Gebirge.

Dieses Gemählde war Poussins Vergnügen, daher machte er verschiedene Skizzen und Copieen mit eigener Hand davon, wovon eine zu Versailles zu sehen; in welcher weit ins Feld hinaus zwei Figuren, ohne Zusammenhang der Anlage, mehr erscheinen, als im hier beschriebenen Gemählde. Man findet beide in Kupfer gestochen.

IV.

Die Himmelfahrt Christi.

Von Mengs *).

Wenn ein Gemählde nicht etwa durch eine gewisse Magie, oder durch die Wirkung eines einzelnen Theiles, sondern durch den Zusammenfluß aller derjenigen Theile, aus dem es besteht, in dem Zuschauer diejenigen Gemüthsbewegungen hervor bringt, die der Mahler ausgedrückt, alsdann hat derselbe Mahler gewiß diejenige Stufe der Vollkommenheit erreicht, zu der die Werke sterblicher Menschen gelangen können.

Viele haben Leidenschaften und Affecten auf der Leinwand ausdrücken wollen. Sie haben aber die Wahrheit dem Scheine aufgeopfert, und daher

*) Das große Altarblatt in der Churfürstlichen katholischen Capelle zu Dresden. Die Beschreibung ist vom Herrn Professor Casanova. Biblioth. d. sch. Wissensch. B. 3. S. 133. ff.

daher bloß einzelne Wirkungen hervor gebracht, welche ich, wenn ich mich des Wortes bedienen darf, Sophismen nenne. Diese Anmerkung war nothwendig, da ich das Genie und die Idee des Mengs in der Ausführung seines Gemählde von der Himmelfahrt untersuchen will.

Er hat unstreitig gewisse Schwierigkeiten überwinden müssen, welche seine Freiheit in der Erfindung einschränkten. Er sah sich gezwungen, auf einer Leinwand zu arbeiten, welche in Vergleichung ihrer Breite viel zu lang war *). Er überstieg diese Hindernisse dadurch, daß er sein Gemählde in drei Gruppen theilte. Diese sind zwar unmittelbar eine über die andere gestellt, welches wider die bekannten Regeln der Vertheilung ist, indem man nicht Gewicht auf Gewicht setzen darf; sie haben aber dennoch eine solche Leichtigkeit, daß diese höchst schwere Ausführung die wahre Natur derer Figuren, aus denen sie besteht, völlig ausdrückt, und zeigen von der ganzen Stärke des Genies, welche Mengs besitzt, da er eine so feine Idee erfunden und ausgeführt hat, eine Idee, wie diejenige, die Natur der Elemente durch ihr Gewicht auszudrücken, indem man einem jeden den Platz einräumt, den die Leichtigkeit ihm einzunehmen erlaubt. Es ist

*) Das Gemählde ist 33 Fuß hoch und 16 breit.

ist nicht zu leugnen, daß er diese Idee glücklich ausgeführet habe, und die Idee des Epikur, welche Cicero mit Recht für unbegreiflich hält, diese hat Mengs, so sehr es möglich ist, sinnlich gemacht, indem er den ewigen Vater mit einem Leib umgiebt, welcher nur gleichsam körperlich ist, und den Zuschauer in Zweifel läßt, ob es ein Leib sei oder nicht. So scheinen auch die englischen Wesen, welche Gott den Vater umringen, stufenweise mehr oder weniger Theil an der Gottheit zu haben, nach Beschaffenheit ihrer Würde oder Entfernung, in der sie mit ihr stehen.

Man sieht die Figur des Heilandes, welcher durch eigene Kraft empor steigt, man sieht die Geschwindigkeit, mit welcher der Flug des Gewandes sich in den Lüften bewegt, welches zur Erde nieder fällt, woraus der Zuschauer erkennt, daß es schwerer sei, als der Leib des Erlösers.

Der unterste Theil des Gemäldes ist ganz auf der Erde. Man sieht die Betrübniß der vorgestellten Figuren, welche sie empfinden, daß sie vom Körper gezwungen werden, auf der Erde zu bleiben.

Die Zusammensetzung dieses Sujets ist sowohl im Ganzen, als auch in ihren Theilen vollkommen.

kommen. Der Horizontalpunct ist niedrig angelegt, so daß er der Figur auf dem ersten Grunde bis an die Brust reichen würde; dieses ist mit großer Ueberlegung geschehen, indem Mengs erwogen hat, daß das Gemälde ohngefahr zwanzig Spannen von der Erde würde aufgehangen werden.

Der niedrige Punct macht die Zusammensetzung sehr schwer, und wird selten recht getroffen. Nur die großen Meister in der Kunst biethen den Schwierigkeiten Trotz, und überwinden sie. Der niedrige Punct verflattet wenig Raum zur Tiefe, hauptsächlich in einem Gemälde, in welchem die zwei oder drei ersten Figuren den ganzen Horizont einnehmen und bedecken. Daher denn der Mahler in Ermangelung der Gründe sich der ganzen Stärke der Luftperspective, der Tinten und der Farben bedienen muß, um den Gruppen die gehörige Rundung zu geben, und Lichter und Schlagschatten zu finden, um sie von einander zu unterscheiden, und ihre Entfernung merklich zu machen. Diese Stücke sind in gegenwärtigem Gemälde vortrefflich beobachtet. Man siehet Jacob und den andern Apostel von dem Körper des Heilandes beschattet. Diese Erfindung hat eine erstaunliche Wirkung, jedes von seiner Stelle hervor treten oder weichen zu lassen. Auf der andern Seite
machen

machen die beiden Marien, welche stehen, eine Abwechslung in der Zusammensetzung, und verbinden dieselbe mit dem Christus, welcher in der Mitte des Gemäldes in senkrechter Linie über die untersten Figuren des letzten Grundes hervorragt, zwischen zween Engeln, die mit dem Christus eine Gruppe von drei abgesonderten Figuren ausmachen. Eine Sache, die höchst schwer auszuführen ist, wenn man nicht in eine kalte Symmetrie, oder in eine gezwungene Abwechslung verfallen will, und die Wahrheit zu sagen, so hat kein Mahler diese Idee so glücklich ausgeführt, als Mengs. In Raphaels Gemälde von der Verklärung Christi auf dem Berge Tabor sind die beiden Figuren des Elias und Moses sehr schön; aber eine jede für sich, und ob sie gleich mit sehr zarten Farben gemahlt sind, und Christus in einem weissen Kleide auf einem Felde von Licht stehet, so ist dennoch die Symmetrie zu merklich, und sie machen kein Ganzes aus.

Gott der Vater, der von drei Engeln getragen wird, hinter welchen eine Glorie in einem Nebel von Licht zu sehen ist, nebst vielen Köpfen von Cherubinen, die in einem Kreise über Gott dem Vater stehen, welcher Kreis vom Heiligen Geist erhellet wird, dieser ist nach den Ideen des Raphael, Correggio, Carracci und Domenichino verfertigt, welche alle in dieser Vorstellung

stellung der Gottheit von Mengs verbunden sind. Wer dieses Werk siehet, wird diese Wahrheit eingestehen müssen.

Wir haben dieses Gemählde nunmehr im Ganzen betrachtet. Wir wollen jetzt zu einer besondern Untersuchung der Figuren schreiten. Obgleich ein jeder weiß, daß derjenige, der eine Armee commandieren kann, weit leichter ein Regiment zu commandieren im Stande ist, so kann eine wohl componierte Figur dennoch fehlerhaft in Ansehung der Wahl sein, da diese Wahl nicht von den Regeln, sondern von der Beurtheilungskraft, von dem feinen und guten Geschmacke des Mahlers abhängt. In diesem Gemählde ist eine jede Figur so zusammen gesetzt, daß die Wahl und die Handlung mit dem Charakter derselben übereinstimmen, und eine jede drückt dadurch desto stärker die Leidenschaften aus, die ihrem Geschlechte und ihrem Alter eigen sind.

Im Heiligen Petrus erblickt man die Liebe, den brennenden Eifer, welcher diesen vornehmsten unter den Aposteln beseelte. Seine lebhafteste Handlung, sein glühendes Gesicht, die Ausspannung der Muskeln an den Händen, zeugen von der Stärke seines Affects, so groß dieser in seinem Alter sein kann.

Johannes liegt auf einem Knie. Er ist ganz außer sich, es scheint, als ob er aus dem Gewicht kommen werde, und daß ihn die Aufmerksamkeit, mit der er nach seinem geliebten Lehrer blickt, allein im Gewicht erhalte.

Die Mutter des Heilandes zeigt in ihrem Gesichte die Betrübniß, daß sie noch unter den Sterblichen bleiben muß, und das Vergnügen über die Herrlichkeit ihres Sohnes. Ihre reine Liebe, ihre vom Staube beinahe losgewundene Seele, erheben sie über die Menschheit. Sie steht gerade, ihre Hände sind auf der Brust kreuzweise über einander geschlagen. Sie scheint von eben der Kraft hingerissen zu sein, welche ihr den Sohn entriß. Sie ist im Begriff, ihm zu folgen. Majestät und Sanftmuth sind hier die Grenzen des Ausdrucks und der Handlung, welche derjenigen ähnlich ist, die Raphael in einem Gemälde angebracht hat, welches sich auf der churfürstlichen Bildergallerie zu Dresden befindet, und in welchem die Grazie und die Würde auf das vollkommenste ausgedrückt sind, wo endlich die Handlung und die unbestimmte Bewegung den Zuschauer errathen lassen, ob die Wolken die Maria tragen, oder ob sie auf denselben einher geht. Diese Figur ist eine von den sublimsten, die Raphael gemacht hat, und die Figur des Mengs verdient allein, jener an die Seite gesetzt zu werden.

In der schönen Figur der Magdalena hat Mengs die ganze Grazie des Correggio angebracht, aber der Charakter ist edler und die Zeichnung reiner.

Die übrigen Apostel machen durch eine vollkommene Abwechslung und Ausdruck des Charakters, in den Köpfen, in welchen die Carracci und Lanfranchi nachgeahmt sind, die schönsten Gruppen, die man sich wünschen kann.

Der Christus ist eine von den schwersten Figuren, sowohl was den Charakter, als was die Handlung betrifft. Mengs hat in dieser die äußerste Vortrefflichkeit der Zeichnung und den schönsten Geschmack in der Feinheit des Colorits gezeigt. In dem Gesichte ist das Erhabene der Seele mit der Sanftmuth ganz deutlich verbunden. Man sieht eine Vermischung von Ruhe und Traurigkeit nicht des Körpers, sondern der Seele, gleichsam als ob er sich betrübte, daß er so viele Personen verlassen muß, die ihm werth sind. Die Handlung drückt eine gewisse Mattigkeit aus, welche noch im Körper, ob er gleich schon verklärt ist, von den kurz vorher ausgestandenen Martern geblieben ist.

Die beiden Engel an seinen Seiten haben die Ruhe im Gesicht, welche der wahre Ausdruck der

der Schönheit ist. Der groſſe Guido hat keine erhabnere Idee davon gehabt.

Der höchſte Grad der Majeſtät und alles, was uns die Phantaſie darbeut, uns ein Bild im Groſſen zu machen, alles das findet ſich in der Figur Gottes des Vaters. Die Engel, die ihn tragen, ſind von den Händen der Grazien gebildet, und geben einen deutlichen Begriff von denen, welche allein verdienen, die Schemel der Gottheit zu ſein.

Alle Figuren dieſes Gemähldeſ ſind auf das vortrefflichſte gebildet. Die Verſchiedenheit der Gewänder, der Wurf der Falten, die Maſſen, die ſchönen Partieen, die Groſſheit im Ganzen, alles dieſes läßt das Nackte ohne Affectation ſehen. Es iſt nichts Zweideutiges oder Gezwungenes darin, und jedes iſt mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit, Einficht und meiſterhaften Kunſt, die in Erſtaunen ſetzt, ausgeführt.

Von der Zeichnung brauche ich nicht zu reden, Mengs iſt ſchon von ſeinen erſten Jahren an als ein Meiſter hierin berühmt geweſen, aber in dieſem Gemählde hat er ſeine ganze Stärke gezeigt. Das Alterthum, die Natur und Raphael ſind die Blumen dieſer Biene geweſen. Jede Figur iſt dem Styl und Charakter nach verſchieden.
Das

Das Aeufserste ist mit dem Ersten in dem genauesten Verhältniß. Die tiefe Kenntniß und der reine Geschmack verlassen ihn bei keinem Striche.

Die Farbengebung stimmt vollkommen mit der Vortrefflichkeit der andern Theile überein. Sie ist durchsichtig, aber voller Stärke; hell aber allezeit warm. Das Fleischige und das Runde herrschet durch und durch, ohne dem Drucke und dem fetten Auftrage der Farbe die Kraft zu benehmen. Die Farben sind mit so vieler Einsicht vertheilt, daß sie in dem vollkommensten Gleichgewicht und Uebereinstimmung immer gegen einander abstechen, und zum Erstaunen die Massen des Helldunkels befördern helfen.



Berichtigungen.

- S. 1. Z. 2. st. über die l. über unsere.
— 27. — 2. st. lasoiren l. lasciven.
— 123. — 6. v. u. st. infolirt l. isoliert.
— 136. — 12. st. der Schöpfer steht vor Adam, muß
es heißen, der Schöpfer, nahe über
Adam, der noch — — — sich auf zu-
richten, in der Luft schwebend, berüh-
ret ihn u. s. f.
— 146. — 15. st. und ohne anzugeben l. und um
anzugeben.
— 148. — 3. st. ihm l. ihn.

Grohmann, Johann Gottfried,

Versuch zur Bildung des Geschmacks in Werken der bildenden Künste

Bd.: 1

Leipzig (1795)

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Ph.o.18

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11712891-1

VD18 80344755-ddd